

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

***La Traduction du spoken word :
poétique performative et engagée***

Murielle Chan-Chu

Mémoire

présenté

au

Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal (Québec) Canada

Octobre 2004

©Murielle Chan-Chu 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-494-05713-0

Our file Notre référence

ISBN: 0-494-05713-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

La Traduction du spoken word : poétique performative et engagée

Murielle Chan-Chu

Ce mémoire vise essentiellement à présenter un « nouveau » genre poétique : le spoken word. Nous explorerons et réfléchirons sur les nombreux enjeux traductologiques que pose sa traduction, afin de mieux redéfinir et analyser les processus et stratégies de traduction. Nous nous appuierons sur les théories reliées tant à la poésie (Henri Meschonnic et André Lefevere), au théâtre (Susan Bassnett et George Wellwarth) qu'à la performance (Charles Bernstein) pour soutenir notre analyse. Le spoken word prend ses sources dans la littérature orale. Ce genre n'est pas si nouveau, mais est plutôt une forme plus moderne, un frère plus actif de la poésie lue et une réincarnation du texte fusionné. Une exploration des aspects de la performance et de ses relations avec la poésie, le théâtre, la mémorisation, la réception, l'instabilité du texte, le rapport entre l'original et le traduit, ainsi que la musicalité et le support audio, permettra d'élaborer un projet de traduction. Nous présenterons notamment une artiste de spoken word de Montréal : Catherine Kidd. L'analyse du texte original, *Sea Peach*, relèvera les différents problèmes et enjeux rencontrés. Traduirait-on un spoken word comme un poème traditionnel? Quelles sont les stratégies de traduction à employer? Pour qui traduit-on? La traduction affecterait-elle la performance? La traduction se fera au-delà du texte et aura une portée encore plus créative et plus performante.

ABSTRACT

La Traduction du spoken word : poétique performative et engagée

Murielle Chan-Chu

This dissertation essentially tries to present a "new" poetic genre: the Spoken Word. We will explore and examine several translation challenges that occur within the translation in order to better redefine and analyze translation processes and strategies. We will rely on theories related with poetry (Henri Meschonnic and André Lefevere), theater (Susan Bassnett and George Wellwarth) and performance (Charles Bernstein) to support our analysis. Spoken word takes its source in oral literature. This genre is not so new, but is rather a more modern form, a more active sibling of the reading poetry and a reincarnation of fusion poetry. An exploration of performance features and its relations with poetry, theater, memorization, reception, text instability, as well as relations between the original and the translation, musicality and audio support, will allow developing a translation project. We will introduce a spoken word artist of Montreal: Catherine Kidd. The analysis of the original text, *Sea Peach*, will raise various problems and challenges. Will we translate a spoken word as a traditional poem? What are the translation strategies to be used? For whom do we translate? Will the translation affect the performance? Translation will be done beyond the text and will have an even more creative and performative extent.

REMERCIEMENTS

*J'aimerais avant tout remercier
Diiz de m'avoir ouvert la voie du
spoken word, merci pour ta
présence et pour nos dialogues.*

*Deep thanks to Catherine Kidd for
letting me discover your work and
enter your poetic world.*

*Thanks to Michelle Myers for
providing your cd-text and
comments.*

*Je remercie mon directeur de
mémoire, Paul Bandia pour ses
judicieux conseils, sa disponibilité
et son ouverture, ainsi qu'à tous
les professeurs de traductologie,
Sherry Simon, Jean-Marc
Gouanvic et Louise Brunette pour
leur enseignement.*

*Un gros merci à Oli, Pepe, Ralph
et Anne Marie, ainsi qu'à tous
ceux qui m'ont soutenu à tous les
égards dans cette « performance
traductive »!!!*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : À la découverte du spoken word	4
Qu'est-ce que le spoken word?	4
Institutionnalisation du spoken word	6
À la quête d'une légitimité	7
Origine et parcours historique	9
Présentation de la scène montréalaise : perméabilité des frontières	10
Mouvement socio-culturel	14
Représentation du spoken word chez les artistes : revendication et créativité	15
CHAPITRE 2 : Rapports entre les genres	18
Poésie et spoken word	18
Théâtre et spoken word	19
Écrire pour la performance - Conception d'un texte de spoken word	20
Musique et spoken word	21
Rôle du public et réception	21
CHAPITRE 3 : Relations entre la performance, le spoken word et la traduction	23
Performance – relations avec la poésie	23
Traduction du rythme poétique dans le spoken word	27
Performance et mémorisation	30
Performance en théâtre et traduction performée	31
Rapport entre la traduction, le poète-performeur et le public (réception)	34
Rapport entre l'original et le traduit - Instabilité du texte	36
Rapports entre la musicalité, le support audio et le texte	37
CHAPITRE 4 : Vers une ébauche de traduction	39
Catherine Kidd	39
Sa relation à la poésie	40
Corpus et performances	41
Critiques de ses œuvres et performances	43
Sea Peach	44
Pêche de mer	51
Projet de traduction	58
Horizon traductif (temps, lieu, tradition)	61
Différences et distances culturelles	63

Rythme, gestuelle, performabilité	64
Problèmes de traduction	68
Allitérations	68
Assonances et rimes	70
Marqueurs d'oralité : marqueurs grammatico-syntaxiques	73
Métaphores et champs sémantiques et lexicaux	74
Versions papier et audio	76
CONCLUSION	78
ANNEXES	84
ANNOTATIONS RYTHMIQUES DE <i>SEA PEACH/PÊCHE DE MER</i>	85
LISTEN ASSHOLE	97
BIBLIOGRAPHIE	100

INTRODUCTION

La poésie prend des visages divers où de nouvelles formes d'expression apparaissent, s'entrecoupent et se chevauchent les unes aux autres. La tradition orale se poursuit et se transmet de différentes façons notamment à travers la chanson, la poésie, les contes et les mythes. De l'oral nous allons vers l'écrit, de l'écrit nous revenons à l'oral. Les multiples genres littéraires et artistiques s'entremêlent, s'embrassent, surgissent et se renouvellent pour abattre les frontières. Par conséquent, ce mémoire a pour objectif de présenter, étudier et déchiffrer cette « nouvelle » forme poétique hybride et postmoderne, qui rejoint les arts de la performance : le spoken word. Ce qui nous attire et nous intéresse profondément dans le spoken word est le défi de traduire non seulement de la poésie, mais une poésie qui se mêle à plusieurs disciplines et qui s'effectue dans le cadre de la performance. Il s'agit de traduire une pratique culturelle à travers une compréhension du mouvement de spoken word et à travers une méthode de traduction effectuée en étroite collaboration avec l'artiste. L'hybridité que nous retrouvons dans le spoken word se manifeste à plusieurs niveaux : formel, textuel, linguistique et culturel. Elle propose donc un médium de circulation, d'interaction et de fusion et se situe dans la rencontre et la juxtaposition des disciplines qui sont habituellement séparées l'une de l'autre. « L'hybride implique l'ouverture de nouveaux espaces d'énonciation, espaces qui viennent déranger la géométrie des relations culturelles et questionner les hiérarchies de pouvoir qui les soutiennent » (SIMON, 1999, p. 40). Par le biais de la traduction, nous souhaitons entrevoir un rapprochement des cultures anglophones et francophones pour que la pratique du spoken word deviendrait un tronc commun à leur expression artistique, littéraire et identitaire.

Au premier chapitre, il s'agira de définir le spoken word, en réfléchissant sur sa légitimité en tant que genre littéraire (le caractère oral considéré comme moyen de communication (oralité) versus l'écrit, le texte). Puis nous retracerons son origine et parcours historique et examinerons son influence sur la scène montréalaise. Enfin, nous décrirons la représentation du spoken word chez les artistes et le mouvement socioculturel qu'il est devenu.

Ensuite, le deuxième chapitre traitera des rapports entre le spoken word et les autres genres (poésie, théâtre, musique) et abordera l'un des facteurs vitaux en traduction, soit le rôle du public (réception). Par ailleurs, nous élaborerons les principales différences et similarités entre chaque genre afin d'obtenir une meilleure compréhension et conception du spoken word.

Puis, le troisième chapitre explorera la traduction d'un spoken word en considérant les aspects de la performance et de ses relations avec la poésie, le théâtre, la mémorisation, la réception, l'instabilité du texte, le rapport entre l'original et le traduit, ainsi que la musicalité et le support audio. Nous appuierons notamment notre étude sur les théories de la rythmique (Henri Meschonnic), la traduction de la poésie (André Lefevre) et les théories contemporaines touchant à la performance (Charles Bernstein) et à la performabilité au théâtre (Susan Bassnett, George Wellwarth).

Enfin le dernier chapitre élaborera un projet de traduction en présentant une des figures marquantes du spoken word à Montréal : Catherine Kidd. Nous analyserons

ensuite le texte, *Sea Peach*, suggérerons une traduction et enfin l'examinerons avec les choix traductifs en les reliant aux difficultés inhérentes à la traduction du spoken word.

CHAPITRE 1

À la découverte du spoken word

Spoken word isn't new. However, the form it takes today draws on postmodern concepts of hybridity and fluidity that set it apart from traditional art practices. A characteristic of the form is its immediacy and accessibility to the audience¹.

Qu'est-ce que le spoken word?

Il n'existe pas une définition claire et nette qui délimiterait les frontières du spoken word des autres genres. Cette confusion persiste même chez les artistes qui tentent de le cerner selon leurs perspectives. Les artistes le nomment sous différentes appellations telles que poésie-musique, poésie performance, oralité, mots dits, écrite-dite, littérature dite et littérature de performance. Le terme anglais est cependant le plus communément employé en français, car il reflète mieux le concept, la réalité contemporaine et la vitalité du mouvement. Il est notamment traduit par « littérature orale » au Conseil des Arts du Canada. Le spoken word fait partie des arts de la performance et serait une mise en performance d'un texte poétique rythmé tant par les mots, la musicalité que par l'artiste qui l'interprète. Il s'agit d'une performance poétique ou d'une poésie performée sans feuilles à la main, vouée à être vue et entendue dans un environnement de spectacle, soit un bar ou un café, et ce, devant un public. Il chevauche essentiellement entre la poésie et le théâtre par sa poétique et sa performativité et englobe « le spectacle de poésie, le conte,

¹ STANTON, Victoria (2001). *Impure, Reinventing the word: the theory, practice, and oral history of spoken word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, p. 1.

la performance axée sur le texte, la poésie rap et dub (2) et le poetry slam (3) » (KIMM, 2003, site Web du FVA). La poésie dub « est basée sur la langue jamaïcaine et est un mélange de dialectes africains (créole) avec comme base l'anglais » (*Ibid.*). Elle est rythmée, sinon quasi chantée et traite souvent de des injustices sociales. « This new style of spoken performance, drawing upon the rhymes and rhythms of hip-hop, gained national attention during the 1990s through the circulation of hip-hop albums and of the physical bodies of performers appearing in spoken poetry competitions called "poetry slams"[...]» (CARLSON, 2004, p. 129). La poésie *slam* est donc un texte écrit dans le cadre d'un concours où c'est le public qui juge les performances.

Slams produce a certain kind of often sensationalist or humorous poetry, known as slam poetry. [...]The poetry slam veers off from the realm of literature and becomes its own sort of post-modern art happening, where the "rules of the slam" are in fact a guise for the underlying rules of the event as a performance (FROST, 1999, site Web *Bit: Text Has Been Eaten*).

Le spoken word s'inspire des soirées de lecture de poésie, mais serait un frère plus actif et plus performatif qu'une simple lecture linéaire. Assister à une soirée de spoken word relève d'une expérience immédiate et directe entre le poète-performeur et le public. La poésie récitée et lue est du *spoken word*, mais ce n'est pas tout le spoken word qui est de la poésie.

À la base, il s'agit d'un texte récité en direct devant un public, par son auteur, qui devient alors performeur². Le spoken word part de l'écrit et implique une *revisitation* du texte : l'artiste le manipule en effectuant un travail sur la sonorité des mots et sur le rythme. Il écrit et utilise une langue qui est souvent accessible et directe (langue plus crue et orale) pour faire bouger le texte, le rendre vivant et, à la limite, l'improviser durant la performance. Le texte devient alors instable et se transforme au gré de la performance. Le spoken word a comme caractéristique principale l'oralité. Paul Zumthor propose une définition ethnologique de l'oralité que nous pouvons appliquer au spoken word : « les manifestations jusqu'ici répertoriées d'une poésie destinée à la transmission orale (même lorsqu'elles reposent sur un texte initialement écrit) impliquent une primauté du rythme sur le sens, de l'action sur la représentation, [...] » (dans MESCHONNIC, 1982, p. 295). Par conséquent, l'oral se définit essentiellement par l'absence d'écriture et par la production et transmission de textes sans écriture. Au-delà des mots, le spoken word explore aussi le langage de la voix et du corps, la personnalité de l'artiste, la réception, l'espace scénique et parfois les nouvelles technologies.

Institutionnalisation du spoken word

Le spoken word acquiert une légitimité dans la littérature dans une mesure où il est accepté et reconnu par le public et certaines institutions. Des structures se mettent en place : *The Minnesota Spoken Word Association* (MNSWA). Cette dernière soutient la montée du spoken word en tant que mouvement et forme artistique et littéraire aussi légitime que les autres formes tels que la poésie traditionnelle, le théâtre, etc. « They

² Le mot « performeur » est employé ici dans le sens d'interprète.

define spoken word as the rhythmically-based performance of poetry and the continually innovative marriages of poetry and music...[spoken word] has indeed become the voice of the times, and the artists, the voice of the community » (NYQUIST, 2002, site Web, *The Twin Cities Green Guide: Arts: Written & Spoken Word*). Le MNSWA organise et commandite des conférences telle que *Singers of Daybreak: A Dialogue on the Art of Spoken Word*, tenue en août 2002. Des cours reliés au spoken word tels que la lecture pour la performance, le conte ou monologue, sont offerts, par exemple au *Loft Literary Center*. Des programmes de subventions gouvernementales sont créés pour encourager les artistes à promouvoir ce genre pluridisciplinaire et interdisciplinaire. Aux États-Unis, des festivals se créent, des émissions ou soirées de spoken word sont diffusées et présentées à la chaîne de télévision MTV. En somme, une industrie se développe peu à peu autour du spoken word.

À la quête d'une légitimité

Est-ce une forme littéraire? Quelle relation le spoken word entretient-il avec la littérature? La conception de ce qui est « littéraire », de ce qui peut être de la « littérature » diffère même parmi les artistes de spoken word. Certains considèrent que ce qu'ils font est littéraire et d'autres non; ils trouvent que cela est plutôt artistique, indescriptible et inclassable. Les artistes véhiculent une culture de résistance envers le mot et l'écrit : le texte écrit est maintenant dit. Bien que certaines associations comme le MNSWA appuient le spoken word, une certaine partie de la communauté académique aux États-Unis critique beaucoup le mouvement et ne le considère pas comme genre littéraire et poétique. Pour Helen Vendler, professeure à l'Université Harvard, le spoken

word ne serait pas de la poésie au sens propre. « I do not give the honorific name of 'poetry' to the primitive and the unaccomplished. The word 'poetry' is something we reserve for accomplishment. I make distinction between verse and poetry at the highest level » (MIAZGA, 1998, site Web, *Spoken Word Movement*). Quant à Jonathan Galassi, président de l'*American Academy of Poets*, le spoken word n'est pas digne de s'appeler poésie, puisqu'il est comme une parodie, un karaoké de mots écrits. L'existence du spoken word remet en question la légitimité de tous les arts de la performance dans lesquels l'oralité est une caractéristique fondamentale. En dépit de ces critiques, d'autres académiciens associent la performance d'un texte de spoken word à la performance d'une lecture de poésie. En effet, Peter Middleton, poète et conférencier à l'Université de Southampton, considère la lecture de poésie comme un lieu permettant au poème de s'engager dans un nouvel espace, un tiers espace où il obtiendra un autre sens. « Poetry's oral stage is not therefore a childish regression to a mere babble of sound, because oral performance actually makes possible an extended semantic repertoire in which poetry fulfils more of its potentialities » (MIDDLETON, 1998, p. 295). Ce débat entre les divergentes opinions remet en question la légitimité du spoken word comme étant une forme littéraire. Cependant, nous verrons dans la section suivante que le spoken word s'inspire et puise dans d'autres pratiques considérées littéraires et artistiques et qui sont, par conséquent, légitimes.

Origine et parcours historique

Le spoken word est avant tout un mouvement issu des États-Unis. D'ailleurs, il s'inspire des traditions jazz, soul et blues et de la *Beat Generation* symbolisée par Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs. Depuis le début des années 1990, ce genre connaît une renaissance exceptionnelle en Amérique du Nord et plus particulièrement à Montréal où la scène de spoken word a connu un dynamisme incroyable grâce à une forte présence de poètes-performeurs qui ont organisé plusieurs soirées et festivals. Les poètes-performeurs éprouvent une fascination nouvelle envers les poètes de la génération Beat. Le mouvement de spoken word des années 1990 est similaire à celui des Beat : poésie directe, style improvisé, présentée dans des cafés-bars. Les artistes de spoken word mettent l'accent sur la performance. Tout comme ceux des poètes Beat, leurs poèmes se présentent souvent sous forme de monologues ou de prose. Certaines différences importantes apparaissent entre les Beat et les artistes de spoken word. Il y a, entre autres, l'absence de publication réelle des textes de spoken word (dûe au manque de fonds), la volonté de présenter les textes devant un public, puis les publier s'ils le peuvent, et la diversité des gens qui le pratiquent. Toutefois, cette absence de publication est parfois délibérée, puisque pour certains artistes, pour qui la performance est vitale, la publication arrête et tue leur performance, l'essence de leur travail. « [...] their work ends when something is definitely cast in print; and there's a reasonable desire to forestall closure on a creative process: invention and reinvention, improvisation, performance, competition, and other interactive modes » (DAMON, 1998, p. 336). Par contre selon Maria Damon, les artistes (*slammers*), particulièrement ceux qui sont reconnus dans le domaine de la poésie *slam* et qui ont gagné des prix, publient leurs textes dans des magazines, revues ou

dans des petites maisons d'édition. D'autres publient leurs propres textes ou créent leur propre maison d'édition, préférant ne pas passer par le parcours régulier de l'édition et les enregistrent directement sur cd. Le but pour les performeurs est de créer un poème qui fonctionne autant sur la page que sur la scène.

Présentation de la scène montréalaise : perméabilité des frontières

Montréal, capitale du spoken word? Plusieurs artistes considèrent Montréal comme la ville par excellence du spoken word. La scène montréalaise n'est pas plus effervescente que les autres villes nord-américaines. Toutefois, nous démontrerons dans cette section ce qui fait sa spécificité notamment à travers l'évolution du spoken word dans les communautés francophone et anglophone. Chaque communauté possède sa propre tradition culturelle, littéraire et artistique, a évolué et construit son propre réseau institutionnel. Si le spoken word, issu des États-Unis, a réussi à traverser les frontières canadiennes pour atteindre les poètes anglophones, le même voyage ne s'est pas tout à fait accompli du côté francophone. La perception qu'a un francophone du spoken word diverge de celle d'un anglophone. Nancy Labonté, poète montréalaise, soutient que « du côté francophone, on n'a qu'une vague idée de ce qu'est le spoken word. C'est essentiellement un phénomène d'origine américaine qui n'a que peu de rapport avec notre façon de faire des soirées de poésie, même si cela se rejoint » (STANTON, 2001, p. 4). D'autant plus que ce mouvement a un caractère anglophone, il ressort de la mentalité américaine de faire « swinger » le texte. Le poète francophone auparavant lisait davantage le texte, tandis que l'anglophone aura plus tendance à le mémoriser, puis à le performer. Par ailleurs, la communauté de poètes montréalais remarque que la poésie

francophone se rapproche souvent davantage du littéraire et est plus intérieure, alors que la poésie anglophone est plus anecdotique et performante.

Même s'il y a quelques artistes francophones comme D. Kimm qui ont osé s'aventurer dans le spoken word de nos jours, ce dernier reste néanmoins toujours méconnu et marginal sur la scène franco-montréalaise. La tradition orale s'est transmise différemment dans chaque culture. En effectuant un retour historique, on constate que la littérature orale a pris des chemins variés dans chaque microcosme. On aperçoit plusieurs tentatives de rencontre et de partage entre ces deux mondes, mais y a-t-il vraiment cohabitation? Le spoken word a-t-il pu vraiment pénétrer le monde francophone?

Lors de la révolution tranquille durant les années 60-70, la poésie francophone, représentée par Gaston Miron, se faisait plus expérimentale et théâtrale. Du côté anglophone, sont apparus les *Vehicule Poets*, qui eux, pratiquaient l'art de la performance (*performance art*) et la transmission de l'oralité à travers le texte. Une scission s'est effectuée dans l'approche poétique et orale chez ces poètes, pour qui la poésie ne devait pas qu'être écrite, mais aussi performée. De manière générale, des années 1970 jusqu'en 1994, chaque génération qui s'est succédée dans chaque communauté a évolué parallèlement, prenant chacune sa voie et s'isolant dans son coin. La génération de performance (*Performance Generation*) quant à elle, était une continuation des poètes du *Vehicule Press*. Puis, la génération des Foufounes électriques s'est formée durant les années 80. Il s'agissait d'une génération de poètes s'inscrivant dans la vague punk et alternative qui a donné une énergie nouvelle au spoken word, mélangeant poésie et

musique. La poésie se devait d'être plus près du peuple. Les poètes de l'époque ont entretenu un rapport unique avec la scène, un sentiment de rébellion et de révolte. Du côté francophone, il y a eu la génération Gaz Moutarde (1986-1994) qui, contrairement à son homologue anglophone, avait un engouement plus profond envers la poésie plutôt qu'envers la performance.

La génération dormante (*Dormant Generation*) au milieu des années 80, n'a pas fait exception, les petites cliques se formaient, chacune s'isolant les unes des autres. La venue de la génération Oralpalooza en 1994, représentée principalement par des groupes de diplômés en création littéraire de l'Université Concordia tels que les groupes *Ouma Seeks Ouzo* et *Fluffy Pagan Echoes*, a amené un renouveau sur la scène anglophone où sont apparus des festivals de spoken word. La génération *Vox-Yamp!* a aussi créé des séries de soirées de performance d'artistes anglophones.

Puis est venue la génération de la Vache Enragée, période de séries de performances bilingues et où il y avait un festival réunissant des poètes anglophones et francophones. Pour la première fois, on a observé un effort commun à se réunir sous un même événement et une même pratique, à engager un dialogue et un partage des activités poétiques. Enfin, la génération du millénaire (*Millenium Generation*), génération de la fin du siècle, a continué d'élargir et d'explorer d'autres dimensions du spoken word. Vers la fin de 2000, la scène montréalaise de spoken word est entrée dans une nouvelle ère. L'intérêt grandissant des éditeurs, ainsi qu'un programme de subvention du Conseil des Arts du Canada ont encouragé les artistes à présenter des performances plus longues et

plus travaillées qu'auparavant. Toutefois, depuis cette effervescence de fin de siècle, les soirées de spoken word se font de plus en plus discrètes, quelques-unes sont organisées mensuellement dans de petits cafés. « Live spoken word series are few and far between, but live shows tied to CD, magazine and book launches have filled the gap » (STANTON, 2001, p. 218).

La fièvre du spoken word sur la scène montréalaise a légèrement baissé, malgré l'organisation du Festival Voix d'Amérique qui est entièrement consacré à la littérature orale, promouvant le conte, le spoken word et la poésie dub, dans les langues française, anglaise, espagnole et inuktitute. On aurait pensé et souhaité que ce festival redonne une nouvelle vigueur et envolée au spoken word, mais les échanges entre les deux principales communautés ont diminué, chacune retournant dans ses quartiers respectifs. Les poètes anglophones se sentent différents des autres anglophones du reste du Canada, puisqu'ils vivent en minorité dans une majorité francophone. Selon Corey Frost, artiste montréalais, ce statut minoritaire les rend plus marginal et devient un acte politique. « It might be argued that the unique linguistic minorities-within minorities situation makes simply reading poetry in public a political act, an affirmation of the possibilities of language, or of a language » (FROST, 1999, site *Web Bit: Text Has Been Eaten*).

Au-delà de l'étanchéité des frontières linguistiques et culturelles, les artistes montréalais éprouvent le besoin de performer outre la barrière langagière et aimeraient voir dans le spoken word le moyen de rapprocher les deux communautés et de réduire le fossé culturel. La perméabilité des frontières élargirait les bases de chaque tradition et

engagerait un réel dialogue. « Dès l'instant que la langue est perçue comme emblème du corps social, la traduction est chargée de la plus grande importance symbolique: elle ordonne la nature et la visée des échanges entre les collectivités » (SIMON, 1994, p. 37). Selon Sherry Simon, la diversité de traditions ne créerait pas une aliénation ou assimilation et ne se veut pas être une appropriation culturelle au dépend de l'autre, mais plutôt une ouverture vers l'autre. « Toute culture conserve son dynamisme grâce justement aux contacts et aux liaisons qu'elle établit dans l'ouverture et le dialogue avec une diversité de traditions » (*Ibid.*, p. 18).

Mouvement socio-culturel

En spoken word, la scène devient l'endroit pour parler des problèmes et questions contemporains : le sexe, la race, les classes sociales, l'environnement, la justice, la mondialisation, la marginalisation, la sexualité, etc. « They (open readings, slams) offer an important venue for grassroots poetic activity that rewrites the privatistic lyric scene into a site for public discourse » (DAMON, 1998, p. 326). Il y a une notion d'engagement (politique, social, sexuel) venant de l'artiste par rapport à sa communauté. La poésie ne glorifie pas le poète, mais célèbre plutôt la communauté à laquelle il appartient. Il y a la diversité et une attitude populiste dans le spoken word; on veut répandre la parole. Le mouvement n'est pas non plus discriminatoire ni confiné à une élite ou une clique littéraire. « This new poetry, or rather the poetry of the nineties, seeks to promote a tolerance and understanding between people. The aim is to dissolve the social, cultural, and political boundaries that generalize the human experience and make it meaningless » (MIAZGA, 1998, site Web, *Spoken Word Movement*). Le vrai but du mouvement spoken

word est simple : ramener la poésie aux gens, la faire redécouvrir sous une seconde facette et la rendre plus accessible. « [...] the poetry reading “brings together an audience which wishes to participate in consuming poetry with others who also wish to do so, to acknowledge poetry, and to feel part of a community”, [...]. Reading aloud is a form of sociality » (MIDDLETON, 1998, p. 273).

Représentation du spoken word chez les artistes : revendication et créativité

Qu'est-ce qui motive les artistes à faire du spoken word?

One of the trends that encouraged a greater use of language in both solo and group performance from the mid-1980s onward, especially in the United States, was that political and social concerns became one of the main lines of performance activity, especially in work involving individuals or groups with little or no voice or active role in the current system (CARLSON, 2004, p. 130).

Les artistes de spoken word écrivent un texte pour interagir avec les gens. Pour la plupart, le spoken word est un espace où ils peuvent s'exprimer sans artifice et entreprendre une voie militante et contestataire. Il devient alors une arme pour défendre et revendiquer leurs droits et leur identité. Cette approche est très courante chez de nombreux artistes, particulièrement chez les « transfrontaliers » de deuxième ou troisième génération d'immigrants, qui expriment leurs préoccupations et questionnements identitaires. À travers leur voix, ils espèrent montrer une réalité qui n'est pas toujours entendue.

Par ailleurs, cette affirmation identitaire devient aussi contestataire pour les cultures minoritaires. C'est d'ailleurs le cas du tandem Michelle Myers, métisse coréenne, et Cathy Vilayphonh, laotienne, qui se servent du spoken word pour affirmer

leur identité en tant que « jaune ». « Through their voices, Catzie and Michelle hope to provide an awareness that is not often heard. Exploring topics from fetishes to cultural appropriation to ethnic pride » (MYERS, VILAYPHONH, 2003, site Web de *Yellow Rage*). Ces deux artistes américaines d'origine asiatique ont notamment enregistré un album, *Yellow Rage: Black Hair, Brown Eyes*, ayant des textes extrêmement connotés culturellement. Le texte *Listen Asshole*³ est un exemple très représentatif de ce style contestataire et illustre bien les références culturelles qui le parsèment. Traduire ces références exige une plus profonde compréhension tant de la culture source que de la culture cible. Comment traduire les valeurs d'une culture à une autre? Comment exprimer les réalités et voix des artistes? Souvent, les artistes de ce style inséreront des mots étrangers pour évoquer la différence. Par exemple, *dim sum* ou communément appelé en anglais *dumpling*, renvoie aux petits mets vapeur servis sur de petits chariots au restaurant chinois le matin. La présence des mots étrangers accentuera la distance culturelle entre l'artiste et son public, ainsi qu'entre le traducteur et son public cible. L'emploi de mots étrangers est un acte politique pour ces artistes engagés. Remplacer *dim sum* par sa version anglaise enlèverait toute sa spécificité et son étrangeté. Dans un texte comme *Listen Asshole*, nous nageons dans l'hybridité, car les langues s'y chevauchent l'une à l'autre. La langue de l'autre s'introduit dans le texte qui devient alors hybride, un lieu de contestation. Le texte hybride revendique l'appartenance ethnique et culturelle par sa dissonance et dissidence. « L'hybridité culturelle rend compte de faits qui marquent le moment présent : elle décrit des réalités socio-démographiques, des identités, des pratiques artistiques » (SIMON, 1999, p. 27).

³ Ce texte se retrouve en annexe du mémoire.

Bien que le spoken word soit une arme de revendication pour une grande majorité d'artistes, d'autres ne le perçoivent pas toujours ainsi. Par exemple, pour Catherine Kidd, le spoken word, par sa poétique et son langage, lui permet de poursuivre dans la tradition de la littérature orale, particulièrement dans la transmission des histoires et contes. Elle trouve que les médias se trompent en disant que le spoken word est un nouveau genre, alors que ce n'est qu'une réexploration des anciennes pratiques orales. Contrairement au style contestataire et engagé, celui de Kidd s'écarte et s'inscrit davantage dans une démarche poétique, théâtrale et narrative. L'engagement pour Kidd se retrouve dans l'engagement de l'artiste à travers sa pratique artistique et envers la communauté d'artistes à laquelle il appartient. Kidd est l'une des seuls artistes montréalais avec Ian Ferrier qui a jusqu'à maintenant publié un audio-livre et qui vit de son travail de poète-performatrice. Sa participation active et acharnée à des festivals littéraires et multidisciplinaires comme le Métropolis Bleu et le Festival Voix d'Amériques, renforce son désir de promouvoir la pratique du spoken word comme genre autonome et légitime. Le spoken word, en tant qu'art de la performance, devient une pratique culturelle qui ne se confine pas dans la littérature, ni dans la poésie ni dans le théâtre, mais qui se situe dans l'entre-deux. « Performance as a mode of cultural action is not a simple reflection of some essentialized, fixed attributes of a static, monolithic culture, but an arena for the constant process of renegotiating experiences and meanings that constitute culture » (ZARILLI dans Carlson, 2004, p. 179).

CHAPITRE 2

Rapports entre les genres

Poems are voiceprints of language; they are soulscript⁴.

Poésie et spoken word

De quelle manière les textes de spoken word diffèrent-ils des textes poétiques traditionnels? Quelle est la différence entre un poète et un poète-performeur? Entre la lecture et la performance? Le spoken word est avant tout un texte poétique. Qu'il soit en vers ou en prose, le rythme joue une fonction importante. Les notions de rythme, de musicalité, de performance et d'oralité y sont fondamentales. La grande différence entre la poésie traditionnelle et le spoken word est que ce dernier est écrit pour être joué et performé. La performance est donc centrale à tout spectacle de spoken word.

[...] they (artists) use text, but not to tell a standard theatrical narrative or story; and they use movement, thought it's not what you would expect by the term "dance". And combining those texts and movements creates something beyond those individual components of text and movement, and the best word we have for this is "performance" (CARLSON, 2004, p. 130).

C'est pourquoi la fonction poétique diverge. Charles Bernstein, poète et professeur de poésie et de littérature de State University of New York, évoquera dans *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, l'importance de la performance du poème et de sa mise en son.

⁴ JONES, Meta Du Ewa (2002). « Jazz Prosodies: Orality and Textuality », *Callaloo*, vol. 25, n° 1, p. 66.

To be heard, poetry needs to be sounded – whether in a process of active, or interactive, reading of a work or by the poet in performance. Unsounded poetry remains inert marks on a page, waiting to be called into focal point for this process in that its existence is uniquely tied to the reading aloud of the text; it is an emblem of the necessity for such reading out loud and in public (BERNSTEIN, 1998, p. 7).

La page délimite les pauses; le lecteur détermine son rythme de lecture, le tempo, qu'il le lise à haute voix ou silencieusement. Cependant, ce n'est qu'une fois mis en son et extrait de la page que le poème prend une autre direction. La poésie lue, voire le spoken word, permet donc au poème d'atteindre sa finalité : celle d'être entendue.

Théâtre et spoken word

Contrairement aux comédiens de théâtre, l'une des particularités des artistes de spoken word est qu'ils écrivent leurs propres textes. Ils peuvent parfois jouer des personnages sur scène, incorporer de la musique ou des éléments scénographiques, mais leur préoccupation première est de s'adresser directement à l'auditoire plutôt que de jouer devant lui. La performance est par conséquent plus directe. Il y a un rapport plus intime et plus immédiat que l'on ne retrouve pas au théâtre puisque la scène souvent surélevée, établit la distance entre les acteurs et le public. « [...] the space utilized in performance "is more often like a work space than a formal theatrical setting", [...] » (CARLSON, 2004, p. 114). Le texte de spoken word est avant tout écrit pour la performance et la représentation et ne se rapproche pas d'une pièce traditionnelle de théâtre. La théâtralité, voire la performabilité, est une facette qui à certains égards relie le spoken word au théâtre. En spoken word, l'artiste n'incarne pas un personnage ou un rôle comme un acteur. Il est entièrement lui-même dans la plupart des cas. « [...] performance artists

initially avoid “the dramatic structure and psychological dynamics of traditional theater or dance” to focus upon “bodily presence and movement activities” » (*Idem.*). La mise en scène et l'utilisation de l'espace scénique font du spoken word un genre hybride à cheval entre poésie et théâtre. Selon Bernstein, la lecture de poésie que l'on peut associer au spoken word crée une proximité entre le performeur et le public que le théâtre ne crée pas.

In contrast to theatre, where the visual spectacle creates a perceived distance separating viewers from viewed, the emphasis on sound in the poetry reading has the opposite effect – it physically connects the speaker and listener, moving to overcome the self-consciousness of the performance context (BERNSTEIN, 1998, p. 10).

Écrire pour la performance - Conception d'un texte de spoken word

Le processus d'écriture d'un texte de spoken word se base sur plusieurs aspects :

- son et visuel;
- écriture à partir de son corps : écrire son texte selon le langage corporel, les mouvements du corps dans l'espace;
- collage d'idées, texte : distillation de concepts inter-reliés;
- différences entre textes écrits pour la page et ceux pour la performance;
- édition pour la performance en lisant le texte à haute voix;
- visualisation du public : certains tiennent compte du public dans leur processus de préparation, d'autres en font abstraction;
- mémorisation du texte de façon à utiliser une gestuelle sur scène, à regarder le public et à improviser.

Par ailleurs, il est plus important de donner une bonne performance que de mémoriser le texte et de s'y attacher parce que ce dernier change toujours. Par nature, le texte de performance demeure plus fluide et variable que ceux écrits pour la publication. Il serait en effet intéressant de voir comment une traduction peut rester stable si l'original, une fois performé, change continuellement. Une traduction resterait-elle une traduction si le texte original était perpétuellement modifié pendant la performance?

Musique et spoken word

Tout comme la scène, l'espace et le texte, la musique occupe une place privilégiée dans le spoken word, imposant un rythme et un paysage sonore. « As important as movement, sound or images often trigger the creative process, or else they figure in the composition of a text » (STANTON, 2001, p. 58). La musique est une manière de rendre le texte plus accessible au public et d'accentuer l'aspect performatif du genre. Parfois, elle se fait absente de la performance, mais le texte reste néanmoins musical par le rythme et la musicalité que les mots évoquent. D'une part, elle apporte un élément secondaire à l'atmosphère et d'autre part elle intensifie les effets rythmiques, propulse le langage et oriente le texte. Par conséquent, elle influencera le texte selon le style et l'artiste.

Rôle du public et réception

Tout comme dans une soirée de lecture de poésie, le public est un acteur primordial, sinon vital du spoken word. La relation entre le performeur et le public est interactive pendant la performance. « During performance the audience is formed by the event, and creates an intersubjective network, which can then become an element in the poem itself. [...] Both the author poet and the listening audience are performances » (MIDDLETON, 1998, p. 291). Tel que mentionné précédemment, le spoken word a un côté populaire. Par conséquent, le public ne se limite pas à une clique littéraire, mais est informel et moins académique. Par son aspect en direct et immédiat, la relation entre le poète-performeur et le public est instantanée. « Le performeur de spoken word accepte donc l'effet, l'impact du public sur sa performance et parfois même sur son texte. Sa performance variera selon

qu'il passe en début ou en fin de soirée, s'il y a peu ou beaucoup de monde dans la salle, si le public réagit vivement » (KIMM, 2003, site Web du FVA). L'auteur doit faire preuve d'une certaine souplesse et doit être conscient de l'environnement.

The show and the show's effect upon the audience are more important than any one individual's contribution to it. The poets are not the point, the point is poetry. [...] It is the poet's obligation to communicate effectively, artfully, honestly, and professionally so as to compel the audience to listen (SMITH, 2001, p. 176).

Les spectacles de spoken word sont généralement présentés dans des cabarets ou dans des bars. Ils ne se retrouvent pas dans les salles traditionnelles comme au théâtre. Les gens assistent à un spectacle, peuvent boire, fumer, etc. Les cabarets et bars sont éclectiques et colorés : on est devant des voix différentes, des styles variés, baigné dans la musique. De plus, le spoken word fait appel à un auditoire divers et rassemble des minorités contrastées (gais, lesbienne, *black*, anarchiste). « This audience – informal, intelligent and sometimes vocally critical – helps define the shape that spoken word performance can take » (STANTON, 2001, p. 3).

CHAPITRE 3

Relations entre la performance, le spoken word et la traduction

La version orale d'un texte reste tributaire d'une série d'éléments, d'un contexte qui le circonscrit de façon bien plus étroite qu'un texte écrit. En contrepartie, l'oral possède une souplesse dont l'écrit ne bénéficie pas⁵.

La traduction d'un texte de spoken word doit se faire sans négliger l'aspect de la performance. L'art de l'interprétation (*performance art*) est une forme artistique qui a beaucoup influencé le spoken word. Dans ce chapitre, nous explorerons et envisagerons la traduction d'un texte spoken word en considérant les aspects de la performance et de ses relations avec la poésie (rythme), le théâtre (performabilité), la mémorisation qui permet l'exploration du langage corporel, de la voix, du rapport entre le public et le poète-performeur, de l'instabilité du texte, du rapport entre l'original et le traduit, ainsi que des relations entre la musicalité, le support audio et le texte original.

Performance – relations avec la poésie

« The idea of performance in poetry is conventionally associated with a real-time event in which a live or recorded reading provides effective dimensions to a poetic work through the immediate experiences that constitute an event » (DRUCKER, 1998, p. 131). Qu'est-ce que la performance, l'art de la performance? Selon Richard Bauman, anthropologue-linguiste, la performance est une action ou un événement artistique : « [...] – the

⁵ BUCKLEY, Thomas (2000). « Oralité, distance sociale et universalité », dans *Oralité et Traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras Cedex, Artois Presses Université, p. 265.

performance situation, involving performer, art form, audience, and setting – both of which are central to the developing performance approach to folklore » (BAUMAN, 2001, p. 165). La relation entre la poésie et la performance définit la nature du spoken word. « [...], the current idea of performance as a kind of translation finds its counterpart in the notion of translation of performance » (PRIMAVESI, 1999, p. 53). C'est pourquoi, la performance serait par extension une traduction du texte écrit, une incarnation de ce dernier. Elle serait une traduction intersémiotique; de l'écrit nous transposons vers l'oral, vers une représentation orale.

La traduction du spoken word touche les problèmes de la traduction de la poésie (rythme, rimes, allitérations, assonances), mais aussi ceux de la traduction théâtrale (traduction de la performance) que nous aborderons plus loin. Il ne s'agira pas uniquement d'explorer la traduction poétique, mais plutôt la traduction de la poésie dans le cadre de la performance. « Performance also allows for the maximum inflection of different, possibly dissonant, voices: a multivocality that foregrounds the dialogic dimension of poetry » (BERNSTEIN, 1998, p. 15). Par conséquent, le son ramène l'écrit de ses fonctions métaphysiques et symboliques vers son lieu original : la performance. Le spoken word serait-il traduisible au même titre que la poésie traditionnelle? Roman Jakobson, dans son ouvrage *Essais de linguistique générale*, évoque l'intraduisibilité de la poésie, puisqu'il y a nécessairement une perte dans la traduction. « [...] la poésie, par définition, est intraduisible. Seul est possible la transposition créatrice » (JAKOBSON, 1981, p. 86). La notion de perte dans la traduction poétique est abordée par Patrick Primavesi dans son étude sur la performance de la traduction. Selon lui, si le traducteur

rend trop littéralement l'original, il déformera le poème et fera perdre tout le rythme et la forme au détriment du sens. La poésie est considérée comme étant intraduisible et pourtant elle est traduite et transposée de manière créative.

Devant un texte poétique, le traducteur peut avoir recours à diverses stratégies, telles que la traduction phonémique, littérale, métrique, rimique, en prose et en vers libre. Ces diverses stratégies qu'André Lefevere a cataloguées dans son ouvrage *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, ont selon lui, toutes des failles et ne rendent qu'un aspect de la poésie (par exemple, le rythme) au détriment d'un autre.

La traduction phonémique ne fait que reproduire le son de la langue source dans la langue cible tout en paraphrasant le sens. Elle ne fonctionne bien que dans le cas de traduction étymologique ou de calques d'onomatopées, ne met l'accent que sur le phonème, sur les sons des mots et par conséquent déforme les autres aspects de l'original et le réduit à une sorte de parodie bilingue. « By concentrating on sound only, the phonemic translation distorts all the other aspects of the source text, and reduces it to a curiosity, a bilingual parody incapable of survival in the target language » (LEFEVERE, 1975, p. 96). Ensuite, la traduction littérale se base sur la reproduction de la métrique de la langue source dans la langue cible. Le traducteur rend le texte inaccessible et obscur et s'éloigne du sens. Selon Lefevere un mot est polysémique et il serait donc difficile de trouver l'équivalent parfait. « If one accepts the premise of sense equivalence, one has to uphold the fiction that a satisfactory sense equivalent for each and every word in the source language exists in the target language » (*Ibid.*, p. 28). Chaque mot a une valeur

communicative, un sens bien à lui dans la langue source. La recherche d'un sens équivalent amène souvent le traducteur à éclipser la valeur communicative d'un mot. La traduction métrique comparée aux deux stratégies ci-haut mentionnées semblerait être la plus « fidèle » à l'original. Elle se concentre exclusivement sur le mètre. Le traducteur se limite aux pieds et se contraint lui-même. Comme la traduction littérale, la traduction métrique privilégie un aspect au détriment des autres, tord le sens, la valeur communicative et la syntaxe. La traduction en prose quant à elle, se rapproche du texte source, mais se trouve dans une autre structure langagière et ne serait donc pas satisfaisante. « The translator who chooses prose in the medium to render poetry finds himself fighting a losing battle on the two fronts where the losses incurred in the transfer of a poetic source text to a different organization of words in the target text become most obvious » (*Ibid.*, p. 43). Puis, la traduction rimique se donne un double travail : rendre la rime et le mètre. Le traducteur ne s'axe pas uniquement sur le mètre. De plus, en essayant de trouver la rime parfaite, il s'éloigne souvent de la valeur communicative et brise le rythme. Finalement, celui qui choisit le vers libre opte pour une traduction non rimée, n'ayant pas de contraintes métriques. « Free verse is the introduction into continuous flow of prose language, which has breaks determined entirely by syntax and sense, of another kind of break, shown on the page by the start of a new line, and often indicated in a reading of the poem by a slight pause » (PERLOFF, 1998, p. 88).

Traduction du rythme poétique dans le spoken word

Dans un premier temps, l'examen de la traduction du rythme exige une réexploration des concepts (rythme, prosodie, mètre, rime) qui définissent le poème traditionnel, puis dans un deuxième temps, l'étude du rythme dans le cadre de la performance. Nous définirons ces concepts en nous appuyant sur la poétique de Henri Meschonnic et sur sa théorie du rythme. Voici les quelques définitions que nous en avons dégagées :

- *Définition du rythme.* – Le *rythme*, musical ou poétique est constitué par le retour, à intervalles égaux, d'un son (note de musique ou syllabe), plus fort que les autres (MESCHONNIC, 1982, p. 123).
- Le rythme dans la poésie est différent du rythme dans la musique, radicalement. Il est différent parce qu'il est langage, autant que parce qu'il est dans le langage (*Ibid.*, p. 121).
- Le rythme, on le sait, est constitué par le retour des temps marqués à intervalles théoriquement égaux (MESCHONNIC, 1985, p. 149).
- Le rythme, d'abord (ou selon les cas l'intensité métaphorique) est ce qui définit le vers, et par quoi on devrait, peut-être arriver à définir tout texte [...] (MESCHONNIC, 1970, p. 65).

Une autre définition du rythme, celle de Deleuze et Guattari est évocatrice, « [...] le rythme n'est pas mesure ou cadence, même irrégulière [...] » (dans MESCHONNIC, 1982, p. 522). La conception du rythme de Meschonnic recoupe ce qu'exprime le rhizome pour Deleuze et Guattari. Tout comme le rhizome, le rythme est nomade, prend des directions non linéaires et ne suit pas une ligne hiérarchique. Il est constamment en mouvement.

Par ailleurs, au concept du rythme s'ajoute ceux de la prosodie, du mètre et de la rime. La prosodie est « l'organisation vocalique et consonantique d'un texte; élément du rythme, essentiellement par le consonantisme; élément du sens, par les figures du

signifiant, dont les paragrammes » (MESCHONNIC, 1970, p. 65). Le mètre serait un : « rythme poétique plus ou moins régulier; les patrons rythmiques mesurables manifestés dans le vers; ou les patrons 'idéaux' dont les rythmes poétiques sont l'approximation » (MESCHONNIC, 1982, p. 166). La rime serait « la récurrence régulière, dans des positions se correspondant séquentiellement (paradigmatiquement), leur équivalence s'exprimant en termes de valeurs de marque identiques » (*Ibid.*, p. 262). Il existe des similarités entre la traduction de la poésie et la traduction théâtrale où le sens du rythme est fondamental à chacun. « The poetic translator must have a sense of metric rhythm in the target language, [...]. The dramatic translator, on the other hand, must have a sense of the rhythm of speech patterns, particularly colloquial ones » (WELLWARTH, 1981, p. 140). Le rythme poétique se compose de syllabes, de pieds et de mètres, du découpage des sons et est en partie donné par la longueur des vers. Une traduction du rythme serait de réfléchir sur le rythme en performance, sur l'asymétrie du langage.

Tous ces aspects définissent le poème traditionnel et, transposés au spoken word, se répercutent dans la performance. Toutefois, le rythme imposé dans le cadre de la performance sera différent du rythme poétique puisqu'elle n'a pas de rythme stable et défini comme peut l'avoir un poème traditionnel. « In performance, meter is eclipsed by isochrony – the unwritten tempo (rhythmic, cyclical, overlapping) whose beat is audible in the performance as distinct from the text » (BERNSTEIN, 1998, p. 15). Selon Bernstein, on retrouve dans le poème traditionnel des patrons rythmiques (séquences de rythme récurrent), mais surtout arythmiques dans la performance où le rythme est mélangé et alterné. La performance crée une prosodie à laquelle se juxtaposent d'autres

couches de patron rythmique. « Performance readily allows for stressing (“promoting”) unstressed syllables, including prepositions, articles, and conjunctions – creating syncopated rhythms, [...] » (*Ibid.*, p. 15). Le rythme fluctue alors de patron en patron, se casse et reprend au gré de la performance du texte. Le poème performé se conformera de moins en moins au rythme du poème lu sur la page. Ajouté aux aspects prosodiques conventionnels tels qu’assonance, allitération et rime, l’environnement sonore de la poésie performée, (intonations, tempos, accents, timbre de la voix, expressions faciales et mouvements corporels) prendra davantage un rôle significatif en ce qui concerne la rythmique.

En outre, « le rythme est en nous une intonation qui précède le choix des mots et des vers; c’est cette mélodie que chaque poète en lui nomme rythme » (MESCHONNIC, 1982, p. 197). Il se caractérise par la régularité du retour d’un *pattern*. Dans le cas du spoken word, le rythme est autant dicté par le texte que par la musique. Le traducteur tentera de le reproduire et, au besoin, compensera par des sonorités ou rimes semblables ou complémentaires afin de mieux rendre la forme et le sens du poème. De plus, le rythme sera aussi influencé par la voix et ses caractéristiques physiques (timbre, intonation), physiologiques (âgée, féminine ou masculine), symptomatologiques (vigoureuse, souffrante, cassée) et énonciatives (émotive, émue, sèche, ironique); par le souffle et la respiration du performeur. La performance accentuera le rythme, l’extraira de la page et lui donnera corps.

Alors, comment traduire le rythme? La poétique du traduire de Meschonnic est de ne plus regarder et confronter banalement le rythme et la traduction stylistiquement. Or, il ne s'agit plus de dire qu'un texte a un rythme et que la traduction doit en tenir compte. « Il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique, et leur poéticité » (MESCHONNIC, 1999, p. 97). La traduction est transformée par le rythme, car il y ajoute une dimension à la simple prise en compte du « sens »; rythme et sens vont de pairs. Par exemple, on peut mettre des blancs typographiques pour traduire visuellement le rythme sur la page ou faire des silences si l'on récite le poème. « Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l'original, doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée » (*Ibid.*, p. 221).

Performance et mémorisation

La différence entre une simple soirée de lecture de poésie et le spoken word est incontestablement la performance, voire la performativité rendue par la mémorisation du texte. Celle-ci s'effectue en grande partie à travers le processus de mémorisation. Le corps et l'esprit sont viscéralement reliés à la performance. Le performeur mémorise le texte, l'assimile, l'avale et le digère ensuite pour mieux le *cracher*. Par exemple, Catherine Kidd dans son processus de mémorisation enregistre tout d'abord son texte dans une cassette et ensuite l'écoute sans cesse jusqu'à le mémoriser et l'intégrer en elle. Elle se connecte consciemment au mouvement des mots et les incarne ensuite. La mémorisation dans la performance du spoken word devient non seulement libre et

détachée de la version papier du texte, mais elle permet aussi l'exploration de la gestuelle, le langage du corps et de la voix. Maria Damon réfléchira sur la dichotomie entre la page et la scène en percevant le texte comme une partition de musique sur laquelle le poète-performeur se guide et s'appuie pour offrir sa performance. « A useful way to think of the discrepancy between text and performance; the case of slam poets is to think of the text as a score for the performance; it points beyond itself to its embodiment in the poet's person: voice, body, animating gestural presence » (DAMON, 1998, p. 338). En ce sens, la performance poétique devient une *expérience complète*. La notion d'un texte gestique (où la gestuelle accompagne le texte et prend son importance) est encodée dans l'écrit de telle sorte qu'il pose problème au traducteur interlingual. Une fois incorporé, le texte gestique explorera d'autres dimensions, l'espace scénique par exemple, et c'est cette dissociation ou plutôt cette incorporation du texte qui fait du spoken word de la poésie performée, un art de l'interprétation et par extension un art oral. Dans le cas de la traduction, la mémorisation suscitera la mise en valeur de l'aspect de la performabilité de la traduction. Comment rendre la traduction performable au même niveau que l'original?

Performance en théâtre et traduction performée

Nous pourrions facilement faire des analogies et établir des parallèles entre la traduction de la performance théâtrale (théâtralité), et le spoken word. Comme au théâtre, le spoken word prend son sens dans la performance. Le texte une fois traduit sera-t-il performable? Dans le cas du spoken word, nous emploierons le terme *performabilité* au lieu de *théâtralité*, car celle-ci englobe davantage les spécificités propres au théâtre comme la

mise en scène, alors qu'en spoken word, la performance est mise de l'avant et c'est la traduction de cette performance qu'il s'agira de rendre et d'étudier. Dans son article *Performability in Translation*, Eva Espasa, rapporte ce que Susan Bassnett pense de l'extension du terme *performabilité*. « (From a textual viewpoint), the intention of underlining the fluency of the translated text, so that performers can utter it without unwanted effort. This is often equated with 'speakability' or 'breathability' » (ESPASA, 2000, p. 50). La performabilité d'un texte intègre ces notions de *speakability*, de *breathability* et *playability*. « Speakability may be defined as the degree of ease with which the words of the translated text can be enunciated » (WELLWARTH, 1981, p. 140). Encore une fois, ces facteurs s'appliquent aussi à la traduction d'un spoken word. Le texte une fois traduit sera-t-il aussi fluide, prononçable et jouable que le texte original? La traduction se fera au-delà de la forme et du sens (signifiant/signifié) et tiendra compte de ces aspects physiques mentionnés plus haut.

Il serait intéressant de voir comment la traduction d'un texte de spoken word affectera la performance de l'artiste. Est-ce que le poète-performeur changera sa manière de présenter son texte? Est-ce qu'il aura deux identités, deux voix? Dans le cas où le poète-performeur ne parle pas la langue cible, le traducteur peut-il performer la traduction au même titre que l'auteur? Quel statut obtiendra-t-il, traducteur ou *traducteur-performeur*? La notion de performabilité est mise de l'avant lorsqu'il s'agit d'aborder les questions de traduction de textes d'interprétation tels que les textes théâtraux ou poétiques en performance. Selon Susan Bassnett, « the problem of performability in translation is [...] complicated by changing concepts of performance »

(BASSNETT, 2002 [1980], p. 122). La performabilité n'est pas un concept à ajouter à l'analyse du texte traduit, mais plutôt à être pris en compte dans le processus de traduction même. Un des moyens pour l'incorporer dans le processus de traduction est la 'traduction coopérative'. Pour Bassnett, la traduction coopérative exige que deux personnes travaillent ensemble : deux locuteurs de la langue source et de la langue cible, ou un locuteur de la langue source travaillant avec la compagnie théâtrale qui mettra en scène le texte traduit dans le cas de la traduction théâtrale. Appliquée à la traduction du spoken word, la traduction coopérative s'effectuera entre le traducteur (locuteur de la langue cible) et le poète-performeur (locuteur de la langue source). « [...] what we can deduce is that translations for performance have tended away from notions of 'fidelity' to the source text, whilst 'poetic' translations of theatre texts have suscitated a whole range of debates on the nature of fidelity to verse form » (BASSNETT, 1991, p. 106).

La question que se pose alors Bassnett est si la performabilité est un élément fondamental à la traduction d'un texte pour la performance ou à la traduction poétique d'un texte théâtral. Est-ce que la performabilité est une caractéristique essentielle en traduction? Renvoyée à la traduction du spoken word, elle sera un facteur considérable sinon primordial du point de vue poétique et théâtral du texte. Comme au théâtre, les textes de spoken word ne peuvent pas être considérés identiques aux écrits voués à la lecture, parce que le processus d'écriture inclut la dimension de la performance.

Rapport entre la traduction, le poète-performeur et le public (réception)

Étant donné le côté *live* de la performance, le poète-performeur et le public sont intrinsèquement liés. Egil Törnqvist résume bien le processus de communication au théâtre, que l'on peut facilement associer à celui de la performance du spoken word.

1. Une performance sur scène vise un processus de communication à deux sens : les acteurs (performeurs) peuvent répondre aux réactions du public.
2. Une sortie au théâtre est un événement social : les réactions sont celles du public de masse.
3. Chaque représentation théâtrale est unique et ne se répète pas.
4. La représentation théâtrale est déterminée par les salles disponibles.

La performance de l'artiste variera selon le public au spectacle. Par conséquent, le texte lui-même se modifiera, l'artiste accentuera par exemple les points plus ludiques du texte s'il trouve que le public veut plutôt rire, ou soulignera les aspects plus dramatiques ou philosophiques selon le cas. La traduction aura-t-elle alors le même effet? La traduction de l'humour, par exemple, variera selon la culture réceptrice et le traducteur compensera par des équivalents pour bien rendre l'humour retrouvé dans l'original. Selon Bernstein, ce que la performance de la poésie telle que retrouvée dans le spoken word suscite, est l'intimité. Il ne s'agit pas de l'intimité d'une personne qui se confie ou qui parle, mais plutôt l'intimité de l'auralité (ce qui est perçu par l'oreille) qui lie le performeur au public, l'intimité de la non-théâtralité des sons (mis en son) du texte. Il dissocie deux concepts intéressants, l'auralité et l'oralité. « Aurality is connected to the body what the mouth and tongue and vocal chords enact not the presence of the poet ... The poetry reading enacts the poem not the poet » (BERNSTEIN, 1998, p. 13). L'*auralité* est le son de l'écrit pour contraster à la notion d'*oralité* qui se concentre sur la respiration, la voix, la parole. Pour lui, l'auralité vient avant l'oralité. Lorsque l'écrit a

une source auditive plutôt que visuelle (la performance entendue au lieu d'un texte lu), notre perspective du texte change. Au lieu de regarder et de lire le poème, les mots sur une page, on s'y plonge et s'y perd. Il ne faut pas confondre l'oralité et l'écrit et encore moins l'oral du parlé. « De même, en rapport étroit avec la traduction, l'oralité, non plus l'autre de l'écrit, mais l'autre du couple oral/écrit qui confond l'oral et le parlé » (MESCHONNIC, 1999, pp. 196-197). La performance du spoken word ouvre beaucoup de possibilités au lecteur-écoutateur. Elle permet entre autres une interaction immédiate avec le performeur. Le public peut parfois s'identifier au poète-performeur. Le texte aura un effet cathartique que ce soit par le personnage mis en scène ou par les messages revendicateurs et contestataires. La traduction tentera sensiblement de provoquer les mêmes réactions ou du moins les mêmes intentions du poète-performeur. Chez Kidd, elle est un processus de fidélité et d'intégrité à l'original. Le traducteur ne sera pas uniquement fidèle aux mots (sens), mais considérera surtout l'esprit et le ton du texte, ainsi que les intentions de l'artiste. La traduction littérale ou sémantique ne serait pas fidèle selon la conception de Kidd. « You have to keep, to embody or capture the mood of the piece, how it makes you feel⁶. » Comme celui du théâtre, le public d'une soirée de spoken word aura un horizon d'attentes idéologiques et culturelles.

⁶ Propos tirés de l'entrevue du 7 novembre 2003 avec Kidd.

Rapport entre l'original et le traduit - Instabilité du texte

Quel est le rapport entre la version papier et la version en performance? Comment traduire un texte de spoken word s'il change lors d'une performance? Souvent variable en performance, le spoken word remet en cause le statut de l'original et par conséquent, la stabilité de la traduction. « To speak of the poem in performance is, then, to overthrow the idea of the poem as a fixed, stable, finite linguistic object; it is to deny the poem its self-presence and its unity » (BERNSTEIN, 1998, p. 9). La présence de la version écrite dans la performance et la présence de la performance dans le texte signifient qu'il y a deux modes de présence pour le texte, donc par extension, deux traductions. Ces différentes versions sont ce que Bernstein appelle des versions multiples de performances (multifoliate versions *performances*) du poème. Toutes les performances rassemblées reconstituent le texte.

A poem understood as a performative event and not merely as a textual entity refuses the originality of the written document in favor of "the plural event" of the work, to use a phrase of Andrew Benjamin's. {...} The poem, viewed in terms of its multiple performances, or mutual intertranslatability, has fundamentally plural existence. This is most dramatically enunciated when instances of the work are contradictory or incommensurable, but it is also the case when versions are commensurate (BERNSTEIN, 1998, p. 9).

Dans ce cas-ci, la traduction se modifiera-t-elle à mesure que l'original change durant la performance? Selon le poète-performeur, le texte de spoken word aura deux versions : sa version écrite et sa version performée. Certains artistes comme Catherine Kidd se tiendront plus proches de l'original durant la performance et ne modifieront que quelques mots. Alors que d'autres telle qu'Alexis O'Hara vont plutôt performer leurs textes, mais

aussi improviser au gré du spectacle. L'improvisation bouleversera la visée de la traduction. La traduction dépendra non seulement de l'original, mais aussi de l'artiste qui le retravaille et le transforme durant la performance. Traduira-t-on deux versions, le texte et la version performée? Quel texte servira d'original?

Rapports entre la musicalité, le support audio et le texte

Depuis quelques années, les artistes de spoken word publient leurs textes sous forme d'audio-livre. « Audio recordings have the advantage of capturing the nuances of spoken word that print cannot hope to do, while being a far more affordable and accessible medium than film and video » (STANTON, 2001, p. 241). Le lecteur-écoutateur suit le poème avec sa version audio. Le fait de l'entendre à vive voix, à défaut d'assister à la performance, met en évidence sa musicalité. Le rapport entre l'auteur et le lecteur se fait de plus en plus intrinsèque et étroit par le biais de l'audio. Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme*, rapporte un passage intéressant tiré de *The Caedmon Treasury of Modern Poets Reading Their Own Poetry*, qui montrerait une nouvelle facette de la page. « Mais la vraie troisième dimension de la page imprimée est l'enregistrement » (MESCHONNIC, 1982, p. 289). La page s'extrapolera vers un autre médium et aura une nouvelle « vie ». Non seulement y cerne-t-on mieux le rythme, mais on parvient à mieux comprendre le texte dans toute sa nature et son essence. L'audio ne peut être dissocié du texte papier.

Like music, language is made up of sounds, and sounds create effects. Very often, beyond words, beyond the meaning of the words, beyond the study of the characters, the theatrical text creates a network of feelings whose source is actually that language's particular sonorous quality, the alternating sounds and silences – in other words, the music of language. Translators must hear "this music" of language in the original and rewrite it in their translations (PELLETIER, 1988, p. 31).

Par ailleurs, ce n'est pas tant l'exactitude des mots qui importe dans la traduction, mais l'effet que ceux-ci créent, puisqu'il s'agira de rendre l'atmosphère du texte. Une écoute attentive affirme Bernstein, « may contradict "readings" of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet's own performances, the "total" sound of the work, and the relation of sound to semantics » (BERNSTEIN, 1998, p. 4). La prise en compte du son au même titre que le poème écrit, matérialise la dimension de la poésie lue ou performée et ouvre la porte aux autres variations poétiques : poésie sonore, poésie de performance, émissions radiophoniques, collaborations entre la poésie et la musique et autres œuvres audio. Lorsque la version audio est considérée comme une partie essentielle et intégrante de la performance du poète-performeur, d'autres questions surgissent sur le plan textuel et traductionnel. Bernstein soulève une question intéressante qui remet en cause le rapport entre la page et le texte mis en audio, voire la scène. « What is the status of discrepancies among performed and published versions of poems, and, moreover, between interpretations based on the text versus interpretations based on the performance »? (*Ibid.*, p. 7) La dichotomie entre la page et l'audio ou la performance se répercute aussi dans la traduction. Par conséquent, le traducteur se penchera davantage sur la version audio, la musicalité et l'environnement sonore du texte pour refléter tout l'univers qui l'entoure.

CHAPITRE 4

Vers une ébauche de traduction

Dans quelle mesure le traducteur doit-il justifier sa traduction? Est-elle sa propre justification? Il est sûr que certaines traductions sont meilleures que d'autres, plus «entières», dirais-je, parce qu'elles ramassent davantage d'éléments sémantiques et rythmiques, qu'elles tiennent compte de toutes ces petites choses qui ajoutent à la densité du poème⁷.

Dans ce chapitre, nous entreprendrons un projet de traduction de spoken word. Nous présenterons tout d'abord une des figures marquantes du spoken word à Montréal : Catherine Kidd. Nous retracerons notamment son parcours professionnel, ainsi que son corpus. Puis, nous nous pencherons sur le texte, *Sea Peach*, proposerons une traduction et l'analyserons avec les choix traductifs en les reliant aux enjeux et difficultés rencontrés. Dans quelle mesure la traduction d'un texte de spoken word se rapproche-t-elle de la traduction poétique?

Catherine Kidd

Catherine Kidd est née au Québec, mais a vécu dans l'Ouest canadien, notamment à Vancouver et au Yukon, jusqu'à 20 ans. Elle a vécu ensuite en Inde où elle a étudié la philosophie et la religion. Voulant davantage explorer des thèmes plus concrets du monde qui l'entoure, elle décide de revenir au Canada pour faire un baccalauréat et une maîtrise en création littéraire à l'Université Concordia. « Nothing moves me more than the

⁷ MELANÇON, Charlotte (1999). « Notes sur une traduction », *TTR*, vol. 12, n° 2, pp. 62-63.

attempt to speak, and with writing and performing, I think I've finally hit upon the thing that makes me happiest » (dans MARTIN, 2003, site Web du *Concordia's Thursday Report*). En tant que poète-performatrice, elle se voit davantage comme un véhicule, une sorte d'intermédiaire entre le texte et le public. Son processus de création et de performance consiste à digérer le texte et le transmettre ensuite aux gens. « My job as a performer is simply to manifest or illustrate that text as honestly and humanly as I can; body, voice, and gesture become a vessel or a musical instrument, [...]. Memorizing a text is like eating the paper, in a sense — the story becomes a pacemaker, carried internally » (dans MOORE, 2003, *This Magazine: Art Section*). La performance acquiert alors une dimension essentielle et est omniprésente dans son travail. C'est pourquoi, elle écrit principalement ses textes pour être ensuite performés. Elle travaille et vit présentement de ses divers projets de spoken word, performant à de nombreux festivals à travers le monde.

Sa relation à la poésie

En interviewant Catherine Kidd, nous lui avons demandé quelle est sa relation à la poésie, comment elle la perçoit. « Poetry is the boss, and it's an emotional experience of the performance⁸. » Le spoken word lui permet de rassembler tous ses intérêts : théâtre, musique, poésie. Il est une forme artistique qui les regroupe toutes. À travers la poésie, elle explore images, voix, musique, sons, mots et sens. Elle emploie néanmoins dans ces poèmes les caractéristiques traditionnelles du poème : strophe, rime, mètre, mais ne se base pas essentiellement sur une métrique traditionnelle. Gardons en mémoire que le

style que pratique Kidd est très particulier par son approche multidisciplinaire, poétique et théâtrale qui se démarque de la tendance contestataire. Elle ne sent donc pas le besoin de traiter de questions politiques ou de préoccupations sociales, contrairement aux artistes plus revendicateurs. Pour elle, le politique se retrouve dans sa perception des choses et dans la manière avec laquelle elle l'exprime. Ce qu'elle revendique est la pratique du spoken word et sa légitimité en tant que genre littéraire et pratique artistique autonome.

Corpus et performances

Kidd a écrit et performé un livre (*chapbook*) intitulé *Everything I know about love I learned from taxidermy*, (Conundrum Press, 1996), une collection de pièces de performance sur le corps et la mémoire, accompagnées d'ambiances sonores; et aussi un autre recueil intitulé *Psittacine flute*. Ses performances ont été présentées lors de festivals tels que 'Scream in High Park' and 'TongueTied/Langue Liée', tandis que d'autres ont été enregistrées à la radio de la CBC à l'émission *ArtTalks* et se retrouvent sur le disque compact *Millenium Cabaret* sous l'étiquette de Wired on Words. Ses textes ont été publiés dans *Meltwater Anthology* de Banff, *Poetry Nation*, *Matrix* et *This Magazine*. Son premier roman, *Bestial Rooms*, auquel elle a travaillé pendant six ans, a finalement été publié chez Thomas Allen & Son en 2002. Le roman raconte l'histoire d'une mère monoparentale, vivant avec sa propre mère, qui revisite son passé avec une compassion nouvellement ressentie.

⁸ Propos tiré d'une entrevue effectuée personnellement avec Catherine Kidd, le 7 novembre 2003.

Avec la collaboration de Jack Beetz, un dj, Kidd a retravaillé divers passages de *Bestial Rooms* pour en faire une performance audio-visuelle et ensuite un audio-livre, *Sea Peach*. Ce projet est né de la frustration créée autour de la prépublication du roman et aussi du désir de Kidd de se reconnecter avec les gens. *Sea Peach* est constitué de sept histoires qui explorent les thèmes de la mémoire, du souvenir, des animaux de zoo, des poules, du réchauffement planétaire et de la pêche de mer. À travers la voix, l'image, le son et le texte, cet audio-livre reconstitue et rassemble les performances présentées lors de spectacles. Kidd a performé quelques-unes de ces pièces au Festival Voix d'Amériques en février 2003 et a présenté une version complète de *Sea Peach* au Bain St-Michel.⁹ Le Bain St-Michel, jadis une piscine municipale, s'est alors transformé en espace théâtral. La scène et le public se trouvaient à l'intérieur de la piscine vide, créant ainsi une relation intense entre l'artiste, la scène et le public. Le concept étant que la pêche de mer (une créature) nous parle à partir de son habitat naturel, représenté par la piscine. Elle a depuis performé au Centre canadien d'architecture, au festival Métropolis Bleu en avril 2003, présenté un nouveau texte au Festival Voix d'Amériques en février 2004 et participé à un festival de contes et de performance en Écosse en été 2004.

⁹ Une version enregistrée du spectacle du Bain St-Michel est aussi disponible, mais pour les fins du mémoire, nous avons préféré nous en tenir à la version de l'audio-livre.

Critiques de ses œuvres et performances

Catherine Kidd est considérée comme une star du spoken word de la scène montréalaise. Sa récente performance de son dernier audio-livre, *Sea Peach*, a été acclamée non seulement par la critique, mais aussi par le public. Elle a d'ailleurs gagné le prix du MECCA (*Montreal English Critics Circle Award*) pour le meilleur nouveau texte en 2003. « Too bad, the sweat-drenched discipline of full-contact poetics is no longer part of Olympic tradition, this Kidd is pure gold, that always elusive author who does something more with language: than your basic dog-paddle » (RADZ, 2002, site Web de *Wired on Words*). Elle est avant tout perçue comme une artiste de spoken word, orientée vers la performance, mêlant la poésie, le théâtre et le conte. Le travail de Kidd renforce l'émergence et le statut du spoken word sur la scène culturelle montréalaise.

Le texte dont il sera question dans ce mémoire est *Sea Peach*. Comme dans toutes ses pièces, Kidd raconte une histoire. Prenant le rôle du conteur, elle explore le thème de l'amour, représenté par la pêche de mer, qui par sa forme et ses composantes, ressemble à un cœur. Dans *Sea Peach*, nous découvrons le personnage et le suivons à travers son histoire, son passé. Cette fille, mystique et métaphoriquement transformée en renarde, cherche à oublier son passé et à retrouver un amour. Entreprendre une traduction du spoken word exige la prise en compte de la version audio¹⁰. Par conséquent, une lecture-écoute se fera simultanément pour mieux saisir le rythme, l'atmosphère, le ton et toute la performance.

¹⁰ La version audio est jointe à ce mémoire afin de l'écouter pendant la lecture.

Sea Peach¹¹

Love breathes underwater like sea creatures

slow in how it teaches, gliding grazing like a graceful ray
 an opening anemone, raising tendrils in time to the pulse of the sea
 and drawing them in again. Its only enemy that toothy little fish anxiety (*of irony*)¹²
 for years it followed me, nipping my Achilles from behind
 to remind me of times I was blind to love that never left
 when buried, bereft my heart burrowed low
 so no one else could bruise it, didn't know
 that hiding was the only way to lose it.

Since the Ice Age she'd been down
 in the basement digging through boxes
 trying to find something she thought she'd lost.
 The original skin of shape-shifting foxes
 the thing she swore not to lose at any cost.
 She'd come to believe she was not a real person
 maybe a creature someone put a curse on, assuming
 human form and (*to*) learn a lesson while she's here.
 A shape-shifter, a drifter, more at home roaming
 open fields alone, than tethered to another
 and living under cover in a room no matter how warm.
 She'd come to miss the furred perk of her alert ears,
 the magic broomstick of her tail, her padded paws

¹¹ Nous avons suivi la structure éditoriale de l'audio-livre dans le découpage des strophes.

¹² Les termes en parenthèses sont tirés de la version audio.

turning circles thrice before she sleeps.

But whatever original skin she was born with is hidden away somewhere in a box
so no human lover would ever discover she's not actually a girl, but a fox.

One who walks and talks like a regular girl, but if she falls in love
it's the end of the world, for her, the permanent transfer from one life
form to another. If love ever uncovered her original skin,
she might never fit back into it again, slip into it and slink out the door.
She might never be the same as she was before.

Then she met you and she wasn't afraid, though you didn't feel like a choice
she had made at first. More like a kind of emulsion or
expulsion from the secret garden of her discontent,
you must have been heaven sent. She'd prayed for answers from the sky but
looked to earth for her reply, the nodding god of *Yes* who was so welcome in your eye.
Your heart beat a happy tattoo so she opened the door and
yes it was true, nothing was the same as it had been before
you. Like shinny scale of goldfish you opened
eyes on her skin, and they wept out oceans lying within
old loves flood away to make room for a new one
didn't think she had it left in her to even pursue one
then recent questions as to whether she was even human.

And then letters that she didn't send, loves she swore would never end
apology calls she didn't make, loves lost or tossed by blind mistake
and all the roads she didn't take. Love's the one who's hard to find
love's the one who knows your mind, love's the one who feeds your soul
love's the one to have and hold

But hold a minute, hold how?

There's a hundred hungry ways to hold her up or hold her down
will she still be able to get around? will she be able to hold her ground?

So she digs down deep to the bottom of the box
to find the original hide of the fox,
and it's there all right, despite
paranoia some lover would thief it
slip it on and slink away.
The choice was always hers to retrieve it
but who wears furs these days?
perhaps her fears had fallen out of fashion
perhaps there were more human ways of nurturing (*nourishing*) a passion.

But look, beside (*beneath*) the fox at the bottom of the box,
a book about biology. And being a student of life she took hold
of it in her own hands, she let it unfold
in hopes it would offer a lesson to teach.
It fell open to the name *Halocynthia auranthium*
or in more common terms, the *Sea Peach*.
The sea peach is a creature who looks like a heart
living at the bottom of the ocean
rooted in place by a sucker on its underpart
grounded, holding steady as devotion, its evolution
has chosen this sort of lifestyle.

Halocynthia auranthium

luminous hues of a peach chrysanthemum
by sublime chance or divine artistry
with two branching siphons raised overhead,
like the aorta and the pulmonary artery.
One to take things in, one to give things out
the sea peach teaches what the heart is about.
Through its two siphons the sea peach feeds,
breeds, and breathes, taking in food and oxygen,
inspiration, exhaling tiny tadpoles to the tide
to reroot themselves elsewhere, in some other place.
All this from a creature who has no face.
No crises of identity, the ability to simply be
no mind, but no matter, none of the clatter
and chatter of the human brain,
no broken-hearted sea peach ever drove itself insane
and its offers of asylum have no locks on either side.
So she chose the book of life, and closed the box on the fox-hide.

Phylum Chordata. The sea peach is a chordate just like me,
the marine iguana, (*the*)great horned toad, and the chimpanzee.
Which means we all have spinal-structures just like you,
the giant squid, the gerbil, and the caribou.
Each who shares the chordate name starts out
looking pretty much the same, at least in our prenatal form
then we start to shift our shapes after we're born.
From guinea hens to wide mouth bass,
we all begin (*start out*) as tadpoles, with something like a head
and something like a tail. Headstrong and wriggling,
just like the rest of us, prairie chickens, gila monsters,
arctic perch and hippopotamus,
cheetahs, horses, salamanders, goats and stoats and geese and ganders,
and the sea peach, too, to name but a few.
We all begin with heads and tails
but it's here in evolution the sea peach derails
it doesn't grow a spine, and it doesn't grow a face
it only grows a sucker to ground itself in place
like a heart who hears the murmur
of its purpose here on earth, it finds a spot
of ocean floor and settles toward rebirth.

She studies the sea peach a very long time
Til (*until*) it seemed she'd almost become one
not in the sense of losing her spine,
but the sense of trusting in someone.

First comes a voice, then comes a choice.

Maybe it comes from within and ripples without,
and quietly it tells you what your life is about
in murmured whispers thumping somewhere in your chest.
Or it comes from without and touches within,
and opens up a million tiny eyes on your skin
and you can see clearly now.

Pêche de mer

L'amour respire sous l'eau comme des créatures marines

lent il enseigne, glissant, graignant comme une raie gracieuse
 une anémone qui s'ouvre, élève ses vrilles à temps au poulx de la mer
 et les retirant à nouveau. Son seul ennemi, l'anxiété (*ironie*¹³) de petit poisson denté
 pendant des années elle m'a suivi, happant, mon Achille par derrière
 pour me remémorer du temps j'étais aveuglée par l'amour qui n'est jamais parti
 quand enfoui, démun de mon cœur tapi tout bas
 pour que personne d'autre ne puisse le meurtrir, ne savais pas
 que se cacher était la seule façon de s'en départir.

Depuis l'ère glaciaire, elle avait été en bas
 dans le sous-sol, fouillant dans les boîtes
 essayant de trouver quelque chose qu'elle pensait avoir perdue
 La peau originale de renardes trans-formeuses
 la chose elle a juré de ne perdre à tout prix.
 Elle était venue à croire elle n'était pas une vraie personne
 peut-être une créature quelqu'un a jeté un sort, assumant
 une forme humaine et apprenant (*pour apprendre*) une leçon pendant qu'elle est ici.
 Une trans-formeuse, une traîneuse, plus à l'aise errant
 seule dans les vastes champs, qu'attachée à un autre
 et vivant sous les couvertures dans une chambre qu'importe la chaleur.
 Elle était venue à oublier les pointes poilues de ses oreilles alertes,
 le manche à balai magique de sa queue, ses pattes feutrées

faisant des cercles trois fois avant de dormir.

Mais qu'importe la peau originale elle est née, celle-ci est cachée loin quelque part dans une boîte

pour qu'aucun amant humain ne découvre à jamais qu'elle est pas une fille, mais une renarde.

Une qui marche et parle comme une fille, mais si elle tombe amoureuse

c'est la fin du monde, pour elle, le transfert permanent d'une forme de vie

à une autre. Si l'amour a déjà découvert sa peau originale,

elle ne pourrait jamais la revêtir, s'y envelopper et s'enfuir furtivement par la porte.

Elle ne pourrait jamais être la même qu'avant.

Puis elle t'a rencontré et n'a pas eu peur, quoique tu semblais pas un choix

qu'elle avait fait en premier. Plutôt une sorte d'émulsion ou

expulsion du jardin secret de son mécontentement,

tu devais être tombé du ciel sûrement. Elle avait prié pour des réponses du ciel, mais

s'est tournée vers la terre pour elles, hochant, le *dieu du Oui* qui était si bien reçu à tes yeux.

Ton coeur battait la chamade, alors elle a ouvert la porte et

oui c'était vrai, rien n'était le même comme avant

toi. Comme les écailles éclatantes de poisson rouge tu as ouvert

les yeux sur sa peau et ils ont versé des océans reposant en toi

anciens amours dérivant au loin pour faire place à un autre

n'a pas pensé qu'elle l'avait gardé en elle pour même en poursuivre un

puis des questions récentes sur si elle était même humaine.

¹³ Traduction de la version audio.

Et puis les lettres qu'elle a pas envoyées, amours elle a juré ne jamais terminer
appels d'excuse elle a pas faits, amours perdus ou jetés par bêtise aveugle
et toutes les routes elle a pas prises. L'amour est celui qui est dur à trouver
l'amour est celui qui connaît ta pensée, l'amour est celui qui nourrit ton âme
l'amour est celui à détenir et à tenir

Mais attends une minute, tenir comment?

Il y a cent approches avides pour la soutenir ou la maintenir
sera-t-elle toujours capable de se déplacer? sera-t-elle capable de se fixer?

Alors elle fouille profondément jusqu'au fond de la boîte
pour trouver le premier terrier du renard,
et oui c'est bien là, malgré
la paranoïa un certain amant le déroberait
l'enfilerait et s'enfuirait.
Le choix était toujours le sien pour le revêtir
mais qui porte de la fourrure de nos jours?
peut-être ses peurs s'étaient démodées
peut-être il y avait des manières plus humaines pour nourrir une passion.

Mais regarde, à part (*sous*) la renarde au fond de la boîte,
un bouquin de biologie. Et étant une étudiante de la vie elle s'en est emparée
de ses propres mains, elle l'a laissé se défiler
dans l'espoir qu'il lui apprendrait une leçon.
Il s'est ouvert au nom *Halocynthia auranthium*
ou en termes plus communs, la *pêche de mer*.
La pêche de mer est une créature qui ressemble à un cœur
vivant au fond de l'océan
enracinée sur place par une ventouse à sa partie inférieure
enterrée, droite comme la dévotion, son évolution
a choisi ce genre de mode de vie.

Halocynthia auranthium

teintes lumineuses d'un chrysanthème de pêche
par chance sublime ou art divin
avec deux siphons aux embranchements levés sur la tête,
comme l'aorte et l'artère pulmonaire.
Un qui reçoit, l'autre qui rejette
la pêche de mer apprend sur le cœur.
Par ses deux siphons, la pêche de mer se nourrit,
se reproduit et respire, prenant la nourriture et l'oxygène,
l'inspiration, exhalant des tout petits têtards vers la marée
pour se ré-enraciner ailleurs, vers une autre place.
Tout cela à partir d'une créature sans face.
Sans crise d'identité, la capacité de simplement être
Sans pensée, mais sans problème, aucun bafouillage
et babillage du cerveau humain,
aucune pêche de mer au cœur brisé ne s'est jamais rendue folle
et ses refuges n'ont aucune serrure de chaque côté.
Alors elle a choisi le livre de la vie et a refermé la boîte sur le terrier.

Phylum Chordata. La pêche de mer est un chordate juste comme moi,
l'iguane de mer, le grand crapaud cornu et le chimpanzé.
Ce qui signifie que nous avons tous des structures spinales comme vous,
calmar géant, gerbille et caribou.
Chacun dont le nom commence par chordate
Se ressemble à peu près tous, du moins dans notre forme prénatale
puis nous commençons à nous transformer après la naissance.
De poules de la Guinée à la perche à grande bouche,
nous naissons tous comme des têtards, avec quelque chose comme une tête
et quelque chose comme une queue. Têtus et tortillés,
comme nous, poulets de prairie, monstres de gila,
perche d'Arctique et hippopotame,
guépards, chevaux, salamandres, chèvres et hermines et oies et jars
et la pêche de mer, aussi, pour ne nommer que quelques-uns.
Nous naissons tous avec une tête et une queue
mais c'est ici dans l'évolution que la pêche de mer déraile
elle a pas d'épine, elle a pas de face
elle a seulement une ventouse pour s'enterrer sur place
comme un coeur qui écoute le murmure
de son but ici sur la terre, elle trouve un coin
au fond de l'océan et se fixe vers la renaissance.

Elle examine longtemps la pêche marine
jusqu'à ce qu'elle semble presque en devenir une
pas dans le sens de perdre son épine,
mais dans le sens de faire confiance en quelqu'un(e).

Vient d'abord une voix, vient ensuite un choix.

Peut-être provient-elle de l'intérieur et ondule-t-elle vers l'extérieur,
et doucement elle te parle de ta vie
en chuchotements murmurés cognant quelque part dans ta poitrine.
Ou elle provient de l'extérieur et touche l'intérieur,
et ouvre un million de yeux minuscules sur ta peau
et tu peux voir clairement maintenant.

Comme nous l'avons vu, entreprendre tout projet de traduction d'un spoken word consistera à prendre en compte la traduction de la performance et tous les aspects propres au spoken word : poétique, rythme, performance, musicalité, gestuelle, réception. Le projet de traduction se base sur une éthique commune d'Antoine Berman (décentrement), de Lawrence Venuti (*foreignization*) et de Philip E. Lewis (traduction abusive). L'analyse qui suit, sera divisée en plusieurs sections : projet de traduction, horizon traductif et problèmes de traductions (allitérations, assonances, rimes, métaphores, version audio).

Projet de traduction

« Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire » (BERMAN, 1995, p. 76). Le projet de traduction de *Sea Peach* consiste essentiellement à faire connaître la pratique du spoken word sur la scène montréalaise. L'espace de la performance dans lequel se situe le spoken word est un « hybrid space where cultural styles jostle and collide; where culture wars spawn not new resentment but new cultures » (CARLSON, 2004, p. 129). Ainsi, nous espérons que la traduction servira de tiers-espace pour promouvoir le partage, l'échange et le rapprochement entre les deux principales communautés linguistiques et culturelles de Montréal, anglophones et francophones. « The implicit purpose of translation is to make the 'original' text travel » (CRONIN, 2000, p. 100). Le voyage pour Cronin est la réinvention de soi, une possibilité de générer quelque chose qui ne nous est pas familière, à partir de laquelle le soi émerge et se renforce. Au-delà du rapprochement, il y aura d'abord la découverte d'un différent visage, d'un genre marginal et d'une tradition

poétique méconnue. Par ailleurs, nous nous appuyons sur une éthique commune à Berman, Venuti et Lewis, qui chacun demande de respecter les spécificités de l'original, de la culture source pour les refléter dans la traduction. Nous empruntons donc le concept de « traduction abusive » de Philip E. Lewis, qui rejoint le concept de décentrement de Berman.

La *traduction abusive* ne respecte ni le fonctionnement de la langue source ni celui de la langue cible. La stratégie abusive de l'acte de traduire consiste en la modulation mesurée du texte de départ ainsi que du texte d'arrivée dans le but d'apporter un changement raisonnable au texte par rapport aux attentes du public cible en ce qui concerne le sens, la tonalité et la matérialité du texte (BANDIA, 2001, p. 129).

En conséquence, dans cette visée, notre projet de traduction privilégie les aspects formels qui transportent l'*énergie* du texte. Nous avons aussi tenu à respecter tous les aspects techniques : forme et structure (découpage des strophes et des vers), tout en considérant les enjeux reliés à la traduction de la performance. Pour renvoyer aux stratégies de traduction poétique suggérées par André Lefevere, nous avons retenu la forme en vers libre afin de refléter la structure (alternance de vers libre et vers rimé) et le rythme en vue d'une performance. « Free Verse is organized by the power of the Image, by a construct of images as concrete and specific as possible [...]. Although free verse is speech-based, although it tracks the movement of the breath itself, syntax is regulated [...] » (PERLOFF, 1998, p. 94). Certains sons ou syllabes sont rendus par leurs équivalents et d'autres sont compensés par la rime ou l'allitération. « Il s'agit d'une traduction forte donnant lieu à de « l'expérimentation » et cherchant à respecter la polyvalence (*polyvalencies*) et la plurivocité (*plurivocities*) de l'original » (BANDIA,

2001, p. 129). Ainsi, nous désirons briser la dualité sourcier/cibliste pour faire place à une créativité libéralisatrice, poétique et performative. La traduction proposée est une création traductionnelle pour reprendre le concept de Barbara Folkart, où une grande marge d'innovation textuelle permet de créer « sa propre organicité au fur et à mesure qu'elle se déploie » (FOLKART, 1991, p. 429).

Notre expérience de traduction s'est effectuée dans un processus qui se démarque de la méthode traditionnelle de lire l'original et de le traduire ensuite dans la langue cible. Dans un premier temps, nous sommes partis à la découverte du spoken word pour mieux comprendre le mouvement et le genre en soi. Nous avons donc effectué des recherches en lisant le métatexte et paratexte qui entourent la pratique. Ensuite, nous avons assisté à des soirées de spoken word afin de voir en tant que spectateur une performance. Comme le traducteur est avant tout un lecteur, dans le cas du spoken word, il sera un spectateur. Puis, nous nous sommes attaqués au texte en le lisant et en écoutant sa version audio. Enfin, nous avons vécu une expérience qui nous semble idéale, inusitée, voire rêvée, pour tout traducteur : celui de collaborer avec l'auteur. Nous avons eu la chance de pouvoir rencontrer, consulter et dialoguer avec Catherine Kidd à plusieurs reprises, pour des éclaircissements, commentaires, suggestions, pour ainsi vivre une expérience coopérative et constructive de traduction. Cette étroite collaboration innove et pousse les limites du processus du traduire parce que la traduction n'est plus une simple transposition mécanique d'un texte, ni une tâche solitaire, mais elle devient une rencontre et un apprivoisement de l'autre. Par le biais de la traduction, nous suivons et prolongeons la

voie de l'engagement que Kidd a entreprise pour promouvoir et répandre ce genre en tant que pratique culturelle légitime.

Horizon traductif (temps, lieu, tradition)

L'horizon, (« comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (BERMAN, 1995, p. 79)), du texte original se situe dans la poésie moderne (20^e-21^e siècle), plus précisément dans la poésie en prose et en vers libre. Étant donné que le rapport entre le performeur et le public est essentiel dans l'écriture du spoken word (l'artiste écrit un texte avant tout pour être performé devant un public et tient compte de ce dernier lors du processus d'écriture), le traducteur gardera aussi en mémoire son lecteur, son public. En traduisant, il faudra réfléchir sur un des aspects fondamentaux en traduction, soit la réception, voire la tradition poétique réceptrice. Pour qui traduit-on? Chaque culture possède une tradition poétique, et il s'agira de comprendre la tradition de la culture source tout en cernant celle de la culture réceptrice. Dans le cas de la poésie, « tous traduisent leur propre sentiment poétique qui est culturel plutôt que le texte dans sa culture » (MESCHONNIC, 1999, p. 258). Chaque nation possède sa propre conception de la traduction du vers et de la poésie et éprouve son propre sentiment entre le rapport de la poésie et de l'écriture en vers. Par conséquent, l'horizon traductif sera intrinsèquement lié à la tradition littéraire de chaque culture respective, d'où le défi de créer l'échange entre elles. « The translator must not only know the language, but also the literary tradition of the source text and, no less important, that stylistic facility in the target

language has to be supplemented by constant contact with the literary evolution taking place in that target language » (LEFEVERE, 1975, p. 103).

Sea Peach est écrit en anglais standard (anglais canadien) et est non seulement destiné à être performé, mais aussi à se faire connaître à un public étranger, dans notre cas, francophone. « Le lieu de la voix n'est pas le même dans la tradition française et dans la tradition anglo-américaine, parce que le rapport du poème à l'oral, au parlé, au langage ordinaire, n'y est pas le même » (MESCHONNIC, 1982, p. 290). Par ailleurs, « le dérythmement va vers le parlé, dans la tradition anglaise » (*Ibid.*, p. 458). La tradition anglophone du spoken word amène un texte qui bouge, plus anecdotique dans le cas de Kidd. Ce même dérythmement, le style parlé retrouvé dans *Sea Peach* est conservé dans la traduction par sa syntaxe. Le texte de Kidd utilise notamment une syntaxe parfois plus orale, mais ne tombe pas non plus dans le vernaculaire.

La dimension culturelle et littéraire du texte avec les caractéristiques sociales du public cible est d'autant plus à considérer. Ainsi, notre horizon traductif se situe dans un contexte biculturel. Nous visons un public francophone montréalais qui possède son propre réseau sémantique et lexical et qui est fortement influencé par l'anglais. Nous avons par exemple, délibérément traduit *place* et *face* par leurs équivalents communément employés en français-québécois, *place/face*, qui d'une part respectent l'horizon choisi et d'autre part, conservent la rime.

Différences et distances culturelles

La traduction des mots ou d'un texte entre deux langues n'est pas juste une question de simple réajustement de symboles verbaux. Elle repose toujours sur le contexte culturel. Même lorsque deux cultures partagent des choses en commun et ont une compréhension mutuelle de chacune, la traduction exige toujours un réajustement laborieux, délicat et parfois difficile. « When two cultures differ... deeply, when beliefs, scientific views, social organizations, morality and material outfit are completely different, most of the words of one language cannot be even remotely paralleled in the other » (WELLWARTH, 1981, p. 144). Étant donné que le texte n'est qu'un élément de la performance, le traducteur basera ses décisions sur un ensemble de facteurs complexes : la dimension culturelle et littéraire du texte avec les caractéristiques sociales du public cible. La migration des identités et des cultures est une caractéristique fascinante chez Kidd. Elle est principalement d'origine anglophone, née au Québec, puis a grandi dans une autre ville anglophone, Vancouver, et est finalement revenue vivre à Montréal. Le va-et-vient de ses voyages exprime ce caractère migratoire entre les territoires linguistiques et culturels dans lesquels elle vit. Ceux-ci influencent indirectement et inconsciemment son imaginaire et sa pratique poétique. Elle proclame des sensibilités universelles (amour, passé) touchant toutes les cultures confondues. Malgré l'environnement multiethnique dans lequel elle habite, sa démarche narrative s'inscrit plutôt dans la tradition orale anglaise. Son style très anecdotique et axé sur la performance et la théâtralité, représente bien ce côté très anglophone des poètes-

performeurs, mais est en même temps imprégné d'une sensibilité rappelant à certains égards la poésie française.

En examinant *Sea Peach*, nous constatons que la distance culturelle est plutôt langagière et que les références culturelles sont assez universelles si nous les transposons notamment à la culture cible francophone. Même si le style de Kidd ne semble pas à première vue aussi revendicateur et politique que le style engagé couramment employé par la majorité des artistes, l'identité reste au cœur de ses préoccupations. Son style se rapproche de celui des conteurs, ce qui inconsciemment rejoint les conteurs de tradition francophone. Il serait intéressant de voir quelle identité elle obtiendra à travers la performance d'une traduction de ses textes. Comment la traduction de *Sea Peach* sera-t-elle perçue dans la communauté francophone? La conscience francophone de Kidd sous-jacente jaillira-t-elle à la surface?

Rythme, gestuelle, performabilité

« La conception du style est fondée sur le fait que tout écrivain a son propre rythme, aussi distinctif que son écriture, et sa propre imagerie, qui va depuis la préférence pour certaines voyelles et consonnes jusqu'à la préoccupation de deux ou trois archétypes » (FRYE, 1957, p. 268). Par une lecture-écoute, nous ressentons le rythme de *Sea Peach* à travers la voix de Kidd qui nous plonge dans son univers poétique. Telle une conteuse, elle impose le rythme et le ton. Ajouté à la voix (timbre), le rythme fluctuera selon le souffle de Kidd, sa respiration et ses silences, par exemple. « Il existe des pauses, des silences, de simples interruptions de la chaîne verbale, amenés par le sens, la syntaxe, la

punctuation ou par l'interprétation personnelle » (MESCHONNIC, 1982, p. 243). Voici une représentation du rythme de l'original et de la traduction selon la syntaxe, le découpage du texte, la respiration et les silences ou pauses. Pour représenter la pause – marque rythmique, nous avons employé « | » et « || » pour désigner la césure (découpage en fin de vers). Nous avons porté une attention particulière à la prononciation et aux silences de Kidd qui imposent le rythme.

Annotations rythmiques¹⁴ :

Love breathes underwater like sea creatures ||

slow in how it teaches, | gliding | grazing like a graceful ray ||

an opening anemone, || raising tendrils in time to the pulse of the sea ||

and drawing them in again. | Its only enemy that toothy little fish *of irony*¹⁵

for years it followed me, | nipping my Achilles from behind |

to remind me of times I was blind to love that never left ||

when buried, | bereft | my heart burrowed low ||

so no one else could bruise it, | didn't know

that hiding was the only way to lose it ||

L'amour respire sous l'eau comme des créatures marines ||

lent il enseigne, | glissant, | graffiant comme une raie gracieuse ||

une anémone qui s'ouvre, || élève ses vrilles à temps au poulx de la mer ||

et les retirant à nouveau. | Son seul ennemi, | l'ironie de petit poisson denté

pendant des années elle m'a suivi, | happant mon Achille par derrière |

pour me remémorer du temps j'étais aveuglée par l'amour qui n'est jamais parti ||

quand enfoui, | démun | de mon cœur tapi tout bas||

pour que personne d'autre ne puisse le meurtrir, | ne savais pas

que se cacher était la seule façon de s'en départir. ||

¹⁴ En annexe se trouvent les annotations rythmiques de *Sea Peach* et de sa traduction.

¹⁵ Voici le texte de la version audio.

Outre les annotations rythmiques ci-dessus, nous proposons une autre courte analyse rythmique du point de vue de la métrique traditionnelle. Nous établissons la scansion sur le modèle de la rythmique anglaise proposée par Derek Attridge dans *Poetic Rhythm: An Introduction*. La barre oblique « / » représente la syllabe accentuée, tandis que « \ » représente la syllabe avec un accent secondaire. Le « x » désigne la syllabe inaccentuée, étant un temps faible (*offbeat*).

/ x / x / x / x / x / x x
slow in how it teaches, gliding grazing like a graceful ray

x x / x x / x / x x / x x / \ x
lent il enseigne, glissant, grafignant, comme une raie gracieuse.

Étant sous la forme libre, la métrique n'est pas calculée au pied près, puisque le vers libre est par définition une coupure de la métrique. « The free verse, in its variability (both of stress and of syllable count) and its avoidance of obstrusive patterns of recurrence, tracks the speaking voice [...] of a perceptive, feeling subject [...] » (PERLOFF, 1998, p. 94). La gestuelle et tout le langage corporel, qui ne sont peut-être pas perçus dans la version audio, mais vus lors de la performance, doivent aussi être considérés lors de la traduction. Comment incarnera-t-on le texte? Quels gestes accompagneront et exprimeront le sens des mots? Pour Kidd, performer une traduction de ses textes lui donnerait deux voix, deux identités puisqu'il s'agit d'une traduction. Pour elle, la traduction est une création séparée de l'original. La langue affectera d'autant plus sa performance dans la mesure où elle ne prononcera pas les mots de la même manière et emploiera des expressions différentes. Autant la traduction deviendra un nouveau poème,

autant Kidd sera transformée. « Peut-être n'a-t-on pas la même voix dans une autre culture, autrement qu'on n'a pas la même voix dans une autre langue » (MESCHONNIC, 1982, p. 290).

La traduction, tout comme le processus d'écriture du spoken word, se fera par une lecture à voix haute et en vue d'une performance poétique. Le rythme se transposera notamment dans la performabilité et la prononçabilité de la traduction. Est-ce que la traduction sera aussi performable que la version audio originale? Les notions de performabilité, *speakability*, *breathability* et *playability* sont non négligeables une fois appliquées à la traduction. L'aspect audio, voire la musique, est aussi un autre facteur qui nuance le rythme du texte. La musique, ici, semble discrète, mais ne doit pas être rangée au second plan. Elle joue un rôle actif dans tout l'univers du texte, influence le rythme et ajoute à l'ambiance, au caractère dramatique et nostalgique. Par conséquent, la traduction du spoken word est intimement liée aux problèmes de la traduction de la poésie en musique, de la musique poétique. Eugene Nida dans son ouvrage, *Toward a Science of Translating*, soutient que « the translator of poetry without musical accompaniment is relatively free in comparison with one who must translate a song – poetry set to music » (NIDA, 1964, p. 177). La musique est donc un élément qui soutient le rythme poétique même si elle demeure secondaire. La traduction ne lui est pas subordonnée, mais est néanmoins influencée.

Problèmes de traduction

Kidd joue beaucoup avec les allitérations, assonances, rimes, marqueurs d'oralité, métaphores et champs sémantiques et lexicaux. Un des enjeux considérables dans la traduction de *Sea Peach* est l'aspect poétique très présent qui exige une réexploration des stratégies en traduction de la poésie.

Allitérations

Une des premières caractéristiques poétiques constatée dans *Sea Peach* est la forte présence d'allitérations. Une allitération est une répétition d'une même consonne dans des mots qui se suivent. Au deuxième vers de la première strophe, on retrouve l'allitération de la lettre *g* dans le groupe *gliding / grazing / graceful* qui est traduit par *glissant / grafignant / gracieuse*. Le choix du vocabulaire est aussi significatif et parfois problématique lors de la traduction puisque Kidd a beaucoup recours à la métaphore et emploie des mots fortement imagés, chargés d'une valeur sémantiquement expressive. Le verbe *nipping* du cinquième vers de la première strophe, qui veut dire selon le contexte *prendre, saisir, accrocher, agripper, empoigner, happer*, en est un exemple. Nous sentons l'anxiété ou l'ironie, représentée sous l'image du poisson denté (*toothy little fish*) du vers précédent, qui mord et saisit violemment le talon. Nous le traduisons donc par *happant*, qui non seulement exprime mieux la morsure du poisson, mais conserve aussi le double *pp* de *nipping*. Il est aussi formé de deux syllabes, ce qui maintient le même rythme. L'allitération en *b* du vers sept de la première strophe, *buried / bereft / burrowed* est rendue par une rime en *i* dans *enfoui / démuni / tapi*. Voici un tableau montrant les différentes allitérations retrouvées dans *Sea Peach* et leurs traductions proposées.

Allitérations anglaises	Traductions françaises
Strophe 1 : gliding – grazing – graceful buried – bereft – burrowed	glissant – grafignant – gracieuse enfoui – démuné - tapi
Strophe 2 : shape-shifting padded paws	trans-formeuses pattes feutrées
Strophe 3 : slip – slink	S’y envelopper – s’enfuir
Strophe 5 : have – hold hold – hold - how hundred – hungry – hold –her	détenir – tenir attends – tenir – comment approches – avides – soutenir - maintenir
Strophe 6 : digs – down – deep slip – slink fears – fallen out – fashion	fouille – profondément – fond enfilerait – enfuirait peurs – démodées
Strophe 7: but – beside - bottom – box book – biology – being	mais – à part/sous – fond – renard bouquin – biologie – étant - étudiante
Strophe 8: breeds – breathes tiny tadpoles to the tide take things in – take things out clatter – chatter	reproduit – respire tout petits – têtards – vers la marée reçoit - rejette bafouillage – babillage
Strophe 9: geese – ganders heart – hears	oies – jars coeur - écoute
Strophe 10: within – without	intérieur - extérieur

Dans certains cas, nous avons essayé de compenser les diverses allitérations soit par d'autres allitérations, soit par une rime. L'allitération en *s* dans *shape-shifter* est rendue par la lettre *t* pour *trans-formeuse/trîneuse*, ce qui renvoie aussi à la rime dans *shifter/drifter*. *So she digs down deep to the bottom of the box* (allitération en *d*) devient *Alors elle fouille profondément jusqu'au fond de la boîte* (allitération en *f*). Parfois, une allitération rimée a été rendue par son équivalent, *clatter / chatter* devient *bafouillage /*

babillage. Bien sûr, il y a des cas où il nous a été impossible de la remplacer par une autre allitération, comme à la sixième strophe, le groupe en *f* dans *fears* / *fallen out* / *fashion*. Dans ce cas-ci, nous avons néanmoins préféré rendre le sens à défaut de la forme et instaurer la même atmosphère.

Assonances et rimes

L'assonance est une autre caractéristique du style de Kidd. Elle est la répétition du même son, spécialement d'une voyelle en fin de vers. Selon le logiciel dictionnaire Antidote, ce serait une « rime fondée sur la répétition d'une voyelle accentuée à la fin de chaque vers¹⁶ ». Kidd manie les assonances et rimes à son gré, que ce soit les rimes embrassées, croisées, plates, riches, pauvres, intérieures. Tantôt elle insère une rime embrassée et croisée (séquences ABBA, ABAB), tantôt elle continue en vers libre pour insérer une rime intérieure. D'une vue d'ensemble, on remarque qu'elle affectionne beaucoup les rimes intérieures (*expulsion from the secret garden of her discontent* - *you must have been heaven sent*). Voici une liste des différentes sortes de rimes : *Rime riche*, comprenant au moins une voyelle et sa consonne d'appui (ex. *clatter* — *chatter*). *Rime pauvre* (ex. *sky* — *reply*). — *Rime féminine, masculine*, terminée par *e* muet ou non. *Rimes plates, rimes croisées* (ou *alternées*), *rimes embrassées*. *Rime intérieure*, à l'hémistiche. — *Rime pour l'oreille* (rime véritable) et *rime pour l'œil* (ex. *aimer* — *amer*). *Rime en -age, en -ment*, etc., mots terminés par ces finales.

¹⁶ Dictionnaire Antidote (logiciel).

devotion – evolution	dévotion – évolution
Strophe 8 auranthium – chrysanthemum artistry – artery out – about feeds – breeds place – face identity – ability, simply clatter – chatter brain – insane side – hide box – fox	auranthium – chrysanthème art – artère rejette - apprend se nourrit – se reproduit place – face identité – capacité – simplement bafouillage – babillage cerveau – folle côté – terrier boîte - ----
Strophe 9 me – chimpanzee you – caribou name – same goats – stoats too – few tails – details face – place earth – rebirth	moi – chimpanzé vous – caribou nom – se ressemblent chèvres – hermines aussi – quelques –uns queue – déraille face – place terre – renaissance
Strophe 10 time – spine one – someone voice – choice without – about within – skin	longtemps – épine / marine-épine une – quelqu'un(e) voix – choix extérieur - --- intérieur - peau

Il y a bien sûr une multitude de rimes qui n'ont pas pu être conservées ou rendues comme celle du groupe, *behind / remind / blind*, mais qui est compensée plus bas par une rime en *i*, dans le groupe *parti/démuni* pour traduire la rime *left / bereft*. Le même principe s'applique à la traduction des groupes *low / know*, rendus par *bas / pas, bruise it/ lose it*, par *le meurtrir / s'en départir*. Les termes *shape-shifting / shape-shifter* sont traduits par *trans-formeuse(s)*. Le préfixe *trans* venant du latin, signifie *par-delà, au-delà de, à travers*, et marque le passage ou le changement, le transfert et la transformation. Nous optons donc de jumeler le préfixe *trans* avec *forme* pour exprimer la transformation, le transfert et le changement de formes entrepris par le personnage. Le

groupe *clatter* / *chatter* traduit par *bafouillage* / *babillage* non seulement conserve l'allitération en *b*, mais rend aussi la rime riche.

Marqueurs d'oralité : marqueurs grammatico-syntaxiques

Une des marques d'oralité omniprésente dans le texte est la contraction anglaise (*didn't*, *she'd*). L'élision de certaines voyelles ou consonnes ou l'effacement d'un des deux termes de la négation (*ne*, *pas*) reflètent une prononciation plus rapide et négligée et un écart par rapport à la norme d'usage. En ce qui concerne la négation française, nous avons préféré effacer le « ne » pour rendre plus authentique la langue orale familière française et pour exprimer la contraction anglaise dans l'original. Par exemple, *And then letters that she didn't send --- Et puis les lettres qu'elle a pas envoyées*. Par ailleurs, l'effacement de la négation permet de « rendre l'oralité et le niveau de langue perçus dans l'emploi des contractions de 'have not' et de 'have' en anglais » (FRAIX, 2000, p. 167). Nous avons ajouté des espaces (blancs) pour indiquer l'omission du « that » dans certains vers, tels que : *She'd come to believe she was not a real person ---*

Elle était venue à croire elle n'était pas une vraie personne.

Ces blancs expriment la même structure grammaticale ou agrammaticale retrouvée dans l'original et accentuent son oralité, sa performativité, voire sa performabilité. Cette fidélité à la structure agrammaticale reflète l'éthique d'une *foreignizing translation* de Lawrence Venuti.

Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience [...] (VENUTI, 1995, p. 20).

Ainsi, le remplacement des conjonctions de subordination (*que*) par des blancs va à l'encontre des normes grammaticales françaises. Par ailleurs, le rythme est d'autant plus touché puisque l'intensification de l'oral augmente le débit non seulement à la lecture, mais aussi lors de la performance. En somme, la prise en compte des marqueurs d'oralité dans la traduction reflète de plus bel le caractère et la fonction performative du spoken word.

Métaphores et champs sémantiques et lexicaux

La métaphore est la figure de style par excellence en poésie. Les connotations sont inhérentes à chaque culture.

La poésie, visant à dire des réalités non exprimées antérieurement, ne peut le faire qu'à travers la métaphore. [...] Tout le défi de la traduction de la poésie tient à ce qu'il est impossible de rendre avec les mêmes mots de l'autre langue à la fois le sens de surface et le sens métaphorique (PERGNIER, 1999, p. 164).

Chaque poème dans l'oeuvre de Kidd parle ou renvoie à un animal. Qu'importe le sujet choisi, elle fera ressortir l'aspect spirituel, émotionnel et philosophique du poème. Il y a tout d'abord la métaphore de la pêche de mer. Cette créature ou plante marine ressemble et représente par sa forme le cœur qui reçoit et rejette. Ensuite vient la figure de la renarde qui pour Kidd évoque cet animal qui traîne dans les cimetières pour apprendre à lire les pierres tombales. Dans la mythologie chinoise, le renard est l'animal

mesquin et rusé. La renarde, perfide, se transforme en femme pour attirer les hommes et représente ainsi la diablesse, le mal. L'image du poisson denté est utilisée pour représenter l'anxiété et l'ironie qui nous rongent, nous poursuivent comme un piranha. Les principaux champs sémantiques et lexicaux sont dans un premier temps reliés à la métaphore de la pêche de mer (cœur) qui renvoie à l'anatomie d'un être vivant. Par exemple, on retrouve tous les verbes tels que *breathes, breeds, exhale, inhale*. Il y a aussi un champ lexical rattaché à la renarde, de sa fourrure, par extension sa peau, à sa transformation (*fur, skin, uncover, discover*). Dans la traduction, nous avons tenté de créer le même réseau d'images, de termes, et de figures en choisissant les verbes et mots en conséquence pour ainsi exprimer le même champ sémantique et lexical. Par exemple, il y aura, *pointes poilues, fourrure, revêtir, envelopper, dérober, enfiler*. L'image de la boîte associée au terrier, au refuge du renard est une analogie intéressante puisqu'on effectue un parallèle entre cette fille qui se transforme, qui s'exile et replonge dans son passé en fouillant dans la boîte. Il y a en quelque sorte deux mondes, celui de la fille et de la boîte, et celui du terrier et de la renarde. Le champ sémantique et lexical ajoute une nouvelle dimension au texte et apporte sa spécificité.

Kidd affectionne la polysémie des mots. On remarque que certains mots posséderont plusieurs sens, tels qu'à la cinquième strophe, on retrouve l'expression *to have and to hold* qui renvoie au vœu du mariage, que nous avons traduit par *détenir et tenir*. L'allitération en *h* a été remplacée par une rime en *ir*. Le mot *hold* prend ici un double sens : tenir une promesse, tenir en place. Il y a la dualité entre la stabilité et la mobilité. La fille pourra-t-elle rester en place ou va-t-elle s'enfuir à nouveau? Le groupe

hold her up / hold her down exprime encore cette confrontation stabilité/mobilité, que nous avons rendue par *soutenir/maintenir*, soutenir pour supporter et maintenir dans le sens de rester en place, plaquer à terre. Quant à *hold her ground* nous le traduisons par *se fixer* qui signifie s'enraciner, se caser et aussi garder ses positions, son opinion.

Versions papier et audio

La traduction d'un texte spoken word, dans le cas de Kidd, divergera selon la version employée (la version papier ou l'audio). En écoutant et comparant la version écrite et la version audio, on remarque de légères différences entre celles-ci.

Version papier	Version audio
Strophe 1 : anxiety	irony
Strophe 2 : and	to
Strophe 6 : nurturing	nourishing
Strophe 7 : beside	beneath
Strophe 9 : begin	start out

Le statut de l'original est remis en cause par la multiplicité des versions. La traduction devra-t-elle se modifier à mesure que le texte original change durant la performance? Comment le traduire s'il change lors d'une performance? Devra-t-on traduire deux versions, le texte et la version performée? La traduction proposée, comporte les deux possibilités; la traduction de la version audio est ici mise entre parenthèses. La question de la dualité de l'original ou des versions « originales » est contournée pour mieux refléter la multiplicité des versions et, par conséquent, des multiples possibilités de traductions. Dans l'éventualité d'une performance de la traduction, il serait préférable de ne retenir que la traduction de la version audio si l'on se réfère à Kidd, qui préconise davantage la version audio, puisque celle-ci lui semble plus *authentique* (en tant que

version performée). Le texte étant écrit et destiné à la performance, ce sera la version performée qui prévaudra comme version originale. L'audio extrait la page, libère le texte et le transporte dans la troisième dimension, le tiers espace qu'est l'enregistrement, qui est à son tour une traduction des mots écrits en performance, une visualisation sonore.

CONCLUSION

La venue du spoken word dans les arts de la performance, en tant que genre littéraire et pratique culturelle, a permis une redécouverte de l'oralité et une ré-oralisation de la poésie à travers les performances poétiques et l'audio-livre. Cette « nouvelle » pratique poétique poursuit maintenant son envol vers des horizons de plus en plus hybrides, utilisant le multimédia et autres moyens technologiques à la portée des performeurs. La traduction du spoken word, comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, emprunte aux stratégies de la traduction poétique et théâtrale. La performance est une composante vitale dans toute analyse poétique et littéraire de l'original, mais aussi lors du processus de traduction. Elle affectera non seulement tout le processus d'écriture de l'original, mais aussi celui de la traduction. Par ailleurs, l'hybridité et le caractère pluridisciplinaire du spoken word exigeront une ré-exploration et reformulation des stratégies traductives puisqu'il faut tenir compte des aspects qui touchent à la fois la traduction de la poésie et la traduction théâtrale, et ce, dans le cadre de la performance. Le caractère hybride du spoken word « déstabilise les certitudes et crée des effets de nouveauté et de dissonance. L'hybridité produit un choc, nous étonne et oblige à replacer nos repères. Elle a le pouvoir de nous troubler et, ainsi, de nous transformer » (SIMON, 1999, p. 27).

La réception est aussi un autre aspect qui demande une plus grande attention dans l'élaboration de la traduction. Pour qui traduit-on? Dans le cas de la scène montréalaise, la traduction d'un texte d'une artiste comme Catherine Kidd, permettra-t-elle le rapprochement entre les deux cultures (anglophone et francophone)? Permettra-t-elle un

échange entre deux langues, deux communautés? Comme le soutient Sherry Simon, la traduction se fera au-delà du transfert culturel, elle sera négociatrice entre les langues et habitera ce tiers espace du langage.

In this case, translation can no longer be a single and definitive enterprise of cultural transfer. Translation, it turns out, not only negotiates between languages, but comes to inhabit the space of language itself. The many languages of the literary text speak of the fragmentation of language communities and the increasing complexity and heterogeneity of cultural space. (SIMON, 1992, p. 174).

Le statut et la légitimité de l'original influenceront aussi la traduction. Les multiples interprétations possibles découlent de la multiplicité des performances du même texte. Par conséquent, la traduction deviendra pluridimensionnelle et aura elle aussi plusieurs interprétations. Chaque interprétation ajoute une nouvelle couche de sens à l'original, une autre manière de le lire, de le comprendre et de le renouveler.

La principale difficulté dans toute cette expérience de traduction est avant tout de rendre les rimes, assonances et allitérations. Néanmoins, nous souhaitons avoir pu obtenir une traduction qui rend le thème central de l'amour, les champs sémantiques et lexicaux, ainsi que les mêmes sensations et imageries de l'original tout en parvenant à être accueillie dans la conscience francophone. Le traducteur réinterprétera le texte source avec l'interprétation faite par l'auteur. Il est facile de faire une analyse des rimes et des allitérations et de les comparer avec la traduction, mais les défis que pose la traduction du spoken word vont au-delà d'une transposition formelle et linguistique. Il faut tenir compte de tous les aspects de la performance, de la performabilité, de la gestique, de la

diction, de la rythmique qui changent selon le performeur. Dans le cas de la traduction, ce sera le traducteur qui deviendra à son tour performeur : la traduction étant déjà une performance de l'original.

Par ailleurs, cette traduction est loin d'être définitive ou « réussie », mais elle est avant tout une expérience, une expérimentation. Le but de cet exercice est d'explorer les enjeux et les difficultés que posent non seulement les traductions poétiques et théâtrales, mais la traduction du spoken word. La réexploration nous amènera à dépasser les limites entre les genres et d'exprimer le caractère pluridisciplinaire et pluridimensionnel de la traduction. Il y aura double travail sur la lettre. Dans un premier temps, il y aura traduction et réécriture et dans un deuxième, performance et performabilité de la traduction. « Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire » (MESCHONNIC, 1999, p. 459). Mais au-delà de la simple opération de transfert linguistique, la traduction sera une incarnation et une expérience. Une expérience dans tout ce que son sens implique, une expérience, qui, dans le cas du spoken word, exige une participation active autant de la pensée que du corps. Pour reprendre les termes de Berman, la traduction sera une nature d'expérience. « Telle est la traduction : expérience. Expériences des œuvres et de l'être-œuvre, des langues et de l'être-langue. Expérience, en même temps *d'elle-même*, de son essence » (BERMAN, 1985, p. 38). Cette même notion d'expérience est définie par Martin Heidegger comme un abandon de la part du traducteur.

Faire une expérience avec quoi que ce soit (...) cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous reverse et nous rende autre. (...) *faire* veut dire ici, (...), passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui... (HEIDEGGER, 1976, p. 144)

Si la principale difficulté dans toute cette expérience a semblé de rendre les aspects poétiques du texte, nous nous sommes rendus compte lors de l'enregistrement de la version audio, qu'interpréter et incarner la traduction est loin d'être aussi « facile ». Le traducteur se soumet à la vocation du texte, vit le texte à travers la traduction. Il ne s'agira pas que de traduire et lire la traduction, mais plutôt de la performer, de la digérer, l'avaler pour mieux l'interpréter et incarner le texte. Elle sera vue et entrevue à travers une poétique performative dans le but d'une performance poétique.

The ideal translator should therefore combine the personalities of the linguist, scholar, critic, and creative writer. (...) If "literariness" consists mainly in the interpretation and expression of a theme, then the competent translator is, himself, a literary figure, a writer in his own right, and he should be recognized as such (LEFEVERE, 1975, p. 121).

Le traducteur deviendra à son tour performeur, interprète de sa traduction. Non seulement est-il l'acteur principal dans la réécriture et la transmission d'un texte, mais il participera activement à l'incarnation de la traduction. Il posera une double réflexivité autant sur le texte et la traduction, mais aussi sur l'artiste et lui-même. On se rend compte qu'il n'y a pas de traduction juste ou mauvaise, mais plutôt de multiples possibilités de traductions. Néanmoins, la tâche du traducteur est de rester intègre à ses choix, à l'essence du poème (sens, atmosphère) et à son interprétation.

Dans le domaine poétique, traduire, c'est un peu comme prendre la matière d'un poème et la pétrir à son tour pour lui faire épouser les formes d'un nouveau moule, celui de la langue d'arrivée. Il s'agit cependant de pétrir sans pétrifier, et c'est là que résident tout l'art, mais aussi tout l'intérêt, de l'opération (GODBOUT, 1999, pp. 67-68).

Dans un dernier temps, la traduction du spoken word, nous l'espérons, participera à l'ouverture des frontières entre les genres, à leur fusion, à l'hybridité de l'écriture et de l'oralité et surtout à la reconnaissance d'une poétique performative qui renouvellera le traduire. Elle abattra les murs, ouvrira la voie à une meilleure compréhension et cohabitation entre les cultures et militera pour un rapprochement et un dialogue entre elles. « Symbolically, translation comes to be the very representation of the play of equivalence and difference in cultural interchange: translation permits communication without eliminating the grounds of specificity » (SIMON, 1992, p. 159). L'expérience de traduction de *Sea Peach* s'est voulue de non seulement faire découvrir un texte, de transposer et d'introduire un genre d'origine anglophone et américaine, ainsi que de mélanger les pratiques culturelles, littéraires et artistiques dans une autre communauté linguistique et culturelle, mais aussi de stimuler et redynamiser la traduction coopérative entre le traducteur et l'artiste. Il s'agit de partager une poétique différente et une tradition méconnue autant entre l'artiste et le public cible, mais aussi entre l'artiste et le traducteur. « When motivated by this ethical politics of difference, the translator seeks to build a community with foreign cultures, to share an understanding with and of them and to collaborate on projects founded on that understanding [...] » (VENUTI, 1999, p. 469). Comme un nomade, le *traducteur-performeur* non seulement fera-t-il voyager un texte et un genre, mais surgira lui-même de l'ombre de l'auteur et se fera enfin visible à la vue de

tous. Il confondra les disciplines entre elles, innovera et fera accueillir l'Étranger, pour que la culture cible devienne l'hôtesse et la culture source, l'invitée. « L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement » (BERMAN, 1984, p. 16).

ANNEXES

ANNOTATIONS RYTHMIQUES DE *SEA PEACH/PÊCHE DE MER*

Love breathes underwater like sea creatures ||
 slow in how it teaches, | gliding | grazing like a graceful ray ||
 an opening anemone, || raising tendrils in time to the pulse of the sea ||
 and drawing them in again. | Its only enemy that toothy little fish *of irony*¹⁷
 for years it followed me, | nipping my Achilles from behind |
 to remind me of times I was blind to love that never left ||
 when buried, | bereft | my heart burrowed low ||
 so no one else could bruise it, | didn't know
 that hiding was the only way to lose it ||

Since the Ice Age she'd been down
 in the basement digging through boxes
 trying to find something she thought she'd lost. ||
 The original skin of shape-shifting foxes |
 the thing she swore not to lose at any cost. ||
 She'd come to believe she was not a real person
 maybe | a creature someone put a curse on, | assuming
 human form to learn a lesson while she's here. ||
 A shape-shifter, | a drifter, | more at home roaming
 open fields alone, | than tethered to another
 and living under cover | in a room no matter how warm. ||
 she'd come to miss the furred perk of her alert ears,
 the magic broomstick of her tail, | her padded paws

¹⁷ Voici le texte de la version audio.

turning circles thrice before she sleeps. ||

But whatever original skin she was born with | is hidden away somewhere in a box
so no human lover would ever discover she's not actually a girl, | but a fox. ||

One who walks and talks like a regular girl, | but if she falls in love
it's the end of the world, for her, | the permanent transfer from one life
form to another. || If love ever uncovered her original skin, |
she might never fit back into it again, | slip into it | and slink out the door. ||
She might never be the same as she was before. ||

Then she met you | and she wasn't afraid, | though you didn't feel like a choice
she had made at first. | More like a kind of emulsion | or
expulsion from the secret garden of her discontent, |
you must have been heaven sent. || She'd prayed for answers from the sky | but
looked to earth for her reply, | the nodding god of *Yes* | who was so welcome in your
eye.||

Your heart beat a happy tattoo so she opened the door | and
yes | it was true, | nothing was the same as it had been before |
you. || Like shiny scale of goldfish you opened
eyes on her skin, | and they wept out oceans lying within ||
old loves flood away | to make room for a new one ||
didn't think she had it left in her to even pursue one |
then recent questions as to whether she was even human. ||

And then letters that she didn't send, | loves she swore would never end |
apology calls she didn't make, | loves lost or tossed by blind mistake |
and all the roads she didn't take. || Love's the one who's hard to find |
love's the one who knows your mind, | love's the one who feeds your soul |
love's the one to have and hold |
But hold a minute, | hold how? ||

There's a hundred hungry ways to hold her up | or hold her down |
will she still be able to get around? | will she be able to hold her ground? ||

So she digs down deep to the bottom of the box |
 to find the original hide of the fox, ||
 and it's there all right, | despite
 paranoia some lover would thief it
 slip it on and slink away. ||
 The choice was always hers to retrieve it |
 but who wears furs these days? ||
 perhaps her fears had fallen out of fashion |
 perhaps there were more human ways of nurturing (*nourishing*) a passion. ||

But look, | beneath the fox at the bottom of the box, |
 a book about biology. || And being a student of life she took hold
 of it in her own hands, | she let it unfold
 in hopes it would offer a lesson to teach. ||
 It fell open to the name *Halocynthia auranthium* |
 or in more common terms, | the *Sea Peach*.
 The sea peach is a creature who looks like a heart
 living at the bottom of the ocean |
 rooted in place by a sucker on its underpart
 grounded, | holding steady as devotion, | its evolution
 has chosen this sort of lifestyle. ||

Halocynthia auranthium ||

luminous hues of a peach chrysanthemum

by sublime chance | or divine artistry

with two branching siphons raised overhead, |

like the aorta | and the pulmonary artery. ||

One to take things in, | one to give things out |

the sea peach teaches what the heart is about. ||

Through its two siphons the sea peach feeds, |

breeds, | and breathes, | taking in food and oxygen, |

inspiration, | exhaling tiny tadpoles to the tide |

to reroot themselves elsewhere, in some other place. |

All this from a creature who has no face. ||

No crises of identity, the ability to simply be

no mind, | but no matter, | none of the clatter

and chatter of the human brain, |

no broken-hearted sea peach ever drove itself insane |

and its offers of asylum have no locks on either side. ||

So she chose the book of life, and closed the box on the fox-hide. ||

Phylum Chordata. | The sea peach is a chordate just like me, |
 the marine iguana, the great horned toad, and the chimpanzee. ||
 Which means we all have spinal-structures | just like you,
 the giant squid, the gerbil, and the caribou. ||
 Each who shares the chordate name starts out
 looking pretty much the same, | at least in our prenatal form |
 then we start to shift our shapes after we're born. |
 From guinea hens to wide mouth bass, |
 we all begin (*start out*) as tadpoles, | with something like a head
 and something like a tail. || Headstrong and wriggling,
 just like the rest of us, prairie chickens, gila monsters,
 arctic perch and hippopotamus,
 cheetahs, horses, salamanders, goats and stoats and geese and ganders,
 and the sea peach, | too, | to name but a few. ||
 We all start out with heads and tails |
 but it's here in evolution the sea peach derails |
 it doesn't grow a spine, | and it doesn't grow a face |
 it only grows a sucker to ground itself in place ||
 like a heart who hears the murmur
 of its purpose here on earth, | it finds a spot
 of ocean floor and settles toward rebirth. ||

She studies the sea peach a very long time |
until it seemed she'd almost become one
not in the sense of losing her spine, |
but the sense of trusting in someone. ||
First comes a voice, | then comes a choice. ||
Maybe it comes from within and ripples without, |
and quietly it tells you what your life is about|
in murmured whispers thumping somewhere in your chest. |
Or it comes from without | and touches within, |
and opens up a million tiny eyes on your skin |
and you can see clearly now. ||

Pêche de mer

L'amour respire sous l'eau comme des créatures marines ||

lent il enseigne, | glissant, | graignant comme une raie gracieuse ||
 une anémone qui s'ouvre, || élève ses vrilles à temps au poulx de la mer ||
 et les retirant à nouveau. | Son seul ennemi, | l'ironie de petit poisson denté
 pendant des années elle m'a suivi, | happant mon Achille par derrière |
 pour me remémorer du temps j'étais aveuglée par l'amour qui n'est jamais parti ||
 quand enfoui, | démun | de mon cœur tapi tout bas||
 pour que personne d'autre ne puisse le meurtrir, | ne savais pas
 que se cacher était la seule façon de s'en départir. ||

Depuis l'ère glaciaire, | elle avait été en bas
 dans le sous-sol, | fouillant dans les boîtes |
 essayant de trouver quelque chose qu'elle pensait avoir perdue ||
 La peau originale de renardes trans-formeuses |
 la chose elle a juré de ne perdre à tout prix. ||
 Elle était venue à croire elle n'était pas une vraie personne
 peut-être | une créature quelqu'un a jeté un sort, | assumant
 une forme humaine pour apprendre une leçon pendant qu'elle est ici ||
 Une trans-formeuse, | une traîneuse, | plus à l'aise errant
 seule dans les vastes champs, | qu'attachée à un autre
 et vivant sous couvertures | dans une chambre qu'importe la chaleur. ||
 Elle était venue à oublier les pointes poilues de ses oreilles alertes, |
 le manche à balai magique de sa queue, | ses pattes feutrées

faisant des cercles trois fois avant de dormir. ||

Mais qu'importe la peau originale elle est née, | celle-ci est cachée loin quelque part dans une boîte

pour qu'aucun amant humain ne découvre à jamais qu'elle est pas une fille, | mais une renarde. ||

Une qui marche et parle comme une fille, | mais si elle tombe amoureuse

c'est la fin du monde, pour elle, | le transfert permanent d'une forme de vie

à une autre. || Si l'amour a déjà découvert sa peau originale, |

elle ne pourrait jamais la revêtir, | s'y envelopper | et s'enfuir furtivement par la porte. ||

Elle ne pourrait jamais être la même qu'avant. ||

Puis elle t'a rencontré | et n'a pas eu peur, | quoique tu semblais pas un choix

qu'elle avait fait en premier. | Plutôt une sorte d'émulsion | ou

expulsion du jardin secret de son mécontentement, |

tu devais être tombé du ciel sûrement. || Elle avait prié pour des réponses du ciel, | mais

s'est tournée vers la terre pour elles, | hochant, | le *dieu du Oui* | qui était si bien reçu à tes yeux. ||

Ton coeur battait la chamade, alors elle a ouvert la porte | et

oui | c'était vrai, | rien n'était le même comme avant |

toi. || Comme les écailles éclatantes de poisson rouge tu as ouvert

les yeux sur sa peau | et ils ont versé des océans reposant en toi ||

anciens amours dérivant au loin | pour faire place à un autre ||

n'a pas pensé qu'elle l'avait gardé en elle pour même en poursuivre un |

puis des questions récentes sur si elle était même humaine.||

Et puis les lettres qu'elle a pas envoyées, | amours elle a juré ne jamais terminer |
 appels d'excuse elle a pas faits, | amours perdus ou jetés par bêtise aveugle |
 et toutes les routes elle a pas prises. || L'amour est celui qui est dur à trouver |
 l'amour est celui qui connaît ta pensée, | l'amour est celui qui nourrit ton âme |
 l'amour est celui à détenir et à tenir |
 Mais attends une minute, | tenir comment? ||
 Il y a cent approches avides pour la soutenir | ou la maintenir |
 Sera-t-elle toujours capable de se déplacer? | Sera-t-elle capable de se fixer? ||

Alors elle fouille profondément jusqu'au fond de la boîte |
 pour trouver le premier terrier du renard, ||
 et oui c'est bien là, | malgré
 la paranoïa un certain amant le déroberait
 l'enfilerait et s'enfuirait. ||
 Le choix était toujours le sien pour le revêtir |
mais qui porte de la fourrure de nos jours? ||
 peut-être ses peurs s'étaient démodées |
 peut-être il y avait des manières plus humaines pour nourrir une passion. ||

Mais regarde, | sous la renarde au fond de la boîte, |
 un bouquin de biologie. || Et étant une étudiante de la vie elle s'en est emparée
 de ses propres mains, | elle l'a laissé se défiler
 dans l'espoir qu'il lui apprendrait une leçon. ||
 Il s'est ouvert au nom *Halocynthia aurantium* |
 ou en termes plus communs, | la *pêche de mer*.
 La pêche de mer est une créature qui ressemble à un cœur
 vivant au fond de l'océan |
 enracinée sur place par une ventouse à sa partie inférieure
 enterrée, | droite comme la dévotion, | son évolution
 a choisi ce genre de mode de vie. ||

Halocynthia auranthium ||

Teintes lumineuses d'un chrysanthème de pêche

par chance sublime | ou art divin

avec deux siphons aux embranchements levés sur la tête, |

comme l'aorte | et l'artère pulmonaire. ||

Un qui reçoit, | l'autre qui rejette |

la pêche de mer apprend sur le cœur. ||

Par ses deux siphons, la pêche de mer se nourrit, |

se reproduit | et respire, | prenant la nourriture et l'oxygène, |

l'inspiration, | exhalant des tout petits têtards vers la marée |

pour se ré-enraciner ailleurs, vers une autre place. |

Tout cela à partir d'une créature sans face. ||

Sans crise d'identité, la capacité de simplement être

Sans pensée, | mais sans problème, | aucun bafouillage

et babillage du cerveau humain, |

aucune pêche de mer au cœur brisé ne s'est jamais rendue folle |

et ses refuges n'ont aucune serrure de chaque côté. ||

Alors elle a choisi le livre de la vie et a refermé la boîte sur le terrier.||

Phylum Chordata. | La pêche de mer est un chordate juste comme moi, |
 l'iguane de mer, le grand crapaud cornu et le chimpanzé. ||
 Ce qui signifie que nous avons tous des structures spinales | comme vous,
 calmar géant, gerbille et caribou. ||
 Chacun dont le nom commence par chordate
 Se ressemble à peu près tous, | du moins dans notre forme prénatale |
 puis nous commençons à nous transformer après la naissance. |
 De poules de la Guinée à la perche à grande bouche, |
 nous naissons tous comme des têtards, | avec quelque chose comme une tête
 et quelque chose comme une queue. || Têtus et tortillés,
 comme nous, poulets de prairie, monstres de gila,
 perche d'Arctique et hippopotame,
 guépards, chevaux, salamandres, chèvres et hermines et oies et jars
 et la pêche de mer, | aussi, | pour ne nommer que quelques-uns. ||
 Nous naissons tous avec une tête et une queue |
 mais c'est ici dans l'évolution que la pêche de mer déraile |
 elle a pas d'épine, | elle a pas de face |
 elle a seulement une ventouse pour s'enterrer sur place ||
 comme un coeur qui écoute le murmure
 de son but ici sur la terre, | elle trouve un coin
 au fond de l'océan et se fixe vers la renaissance. ||

Elle étudie longtemps la pêche marine |
jusqu'à ce qu'elle semblait presque en devenir une
pas dans le sens de perdre son épine, |
mais dans le sens de faire confiance en quelqu'un(e). ||
Vient d'abord une voix, | vient ensuite un choix. ||
Peut-être provient-elle de l'intérieur et ondule vers l'extérieur |
et doucement elle te parle de ta vie, |
en chuchotements murmurés cognant quelque part dans ta poitrine. |
Ou elle provient de l'extérieur | et touche l'intérieur, |
et ouvre un million de yeux minuscules sur ta peau |
et tu peux voir clairement maintenant.||

LISTEN ASSHOLE

Written by Michelle Myers and Catzie Vilayphonh
 Copyright 2001 by Michelle Myers and Catzie Vilayphonh

[Intro C & M]**[M]:**

Listen Asshole

Stop trying to guess what I am

Stop trying to tell me what I'm not

I was born in Seoul which makes me Korean

these slightly slanted eyes aint just for seein

bitch, I see right through you

you expert on me with your fake Asian tattoo

you expert on me with your taebo and kungfu

So what you tried Dim Sum and den some on the menu

So what you a fan of Lucy Liu

So what you read The Joy Luck Club too

that makes you an expert on how I should look?—fuck you

What the fuck do you know about being Asian?

I'm about to put you in your place, son.

What do you know about napalm and Saigon,

about Hiroshima and Nagasaki,

about Gandhi?

What do you know about demilitarized zones and Nogun-Ri,

about My Lai and the military?

What do you know about the Killing Fields and

signs that wield "No Chinese or dogs allowed"?

What do you know about comfort women and geisha girls,

about colonization all over the Asian world?

What do you about the Great Wall,

I can school you on each and all—

Muthafucka, I'm about to get raw—

What do you know about revolution?

about Ho Chi Minh and Mao Tze Tung?

I know it was Gil-Scott Heron who said

the revolution will not be televised

so my membership in the revolution will not

be based on how slanted are my eyes
My eyes on the prize-
fight with all my might
against muthafuckas who think I'm a white girl
watch my finger unfurl.
You picked the wrong Asian woman to mess wit'
because my tongue is split
it is forked and steel-tipped
and it will puncture and bleed you.
And if you don't know
now you know, Asshole.

[C]:
listen asshole,
i wasn't talking to you
so don't ask me what i'm
saying in my native tongue
you want to know so badly,
go learn it yourself
20 years it took me
to perfect the language
my mother and her mothers spoke
20 seconds it took you
to have the nerve to ask me
what my sisters and i spoke
about
listen asshole
i wasn't talking to you anyway
how dare you step to me
invade my privacy
waste my time and ask if i'm
able
to relay you
the contents
of my conversation
what nonsense

is this?
do i look like your private translator?
nosy motherfucker
you probably thought dialogue centered around you
and just wanted to make sure
is it because you're paranoid and insecure
or just jealous because my tongue got more skills than yours?
so you wanna learn to say
i love you and hello
why you need to know?
cuz you think i'm some asian ho?
ready to turn around at your calls of
"hey baby anyounghasayo, anyounghasayo"
or
"nee how mah, i love you china doll"
your shit doesn't impress me at all
because my words
were meant
to be mentioned in
meticulous and mellifluous manner
yet your
mispronouncing manhandling mouth
fucks it all up
my meanings are misused into mutilation
reduced to a
misinterpreted
misspoken
mistake
man, that makes me mad
you better have listened asshole, and listen well
don't talk to me anymore
don't fuck with me anymore
'cause i'm done talking to you

BIBLIOGRAPHIE

ARGAST, Andi, *Notes from the Underground Spoken Word is alive in local bars*, <http://www.carleton.ca/ctown/archiv/nov0901/arts2.htm>

ATTRIDGE, Derek (1995). *Poetic rhythm: an Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.

BANDIA, Paul (2001). « Le concept bermanien de l'« *Étranger* » dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR*, vol. 14, n° 2, pp. 123-139.

BASSNETT, Susan (1991). « Translating for the Theatre: The Case against Performability », *TTR*, vol. 4, no. 1, pp. 99-111.

_____ (2002 [1980]). *Translation Studies*, London, Routledge.

BATTSON, Jill et Norris, Ken (1995). *Word Up: Spoken Word Poetry in Print*, Toronto, Key Porter Books.

BAUMAN, Richard (2001). « Verbal Art as Performance », *Linguistic Anthropology: a reader*, Alessandro Duranti (dir.), Malden (MA), Blackwell Publishers Inc., pp. 165-188.

BERMAN, Antoine (1984). *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Tel, Gallimard.

_____ (1985). « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel, Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, pp. 31-150.

_____ (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

BERNSTEIN, Charles (1998). « Introduction », *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (dir.), New York, Oxford University Press, pp.3-26.

BROWN, Andy et McLennan, Rob (2001). *You and Your Bright Ideas: New Montreal Writing*, Montréal, Véhicule Press.

BUCKLEY, Thomas (2000). « Oralité, distance sociale et universalité », dans *Oralité et Traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras Cedex, Artois Presses Université, pp. 265-278.

CARLSON, Marvin (2004). « Performance: a critical introduction », New York et Londres, Routledge.

CRONIN, Michael (2000). « Babel Express », *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press, pp. 98-126.

- DAMON, Maria (1998). « Was That “Different,” “Dissident” or “Dissonant”? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions », *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (dir.), New York, Oxford University Press, pp. 324-342.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1980). *Capitalisme et Schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit.
- DRUCKER, Johanna (1998). « Visual Performance of the Poetic Text », *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (dir.), New York, Oxford University Press pp. 131-161.
- ESPASA, Eva (2000). « Performability in Translation; Speakability? Playability? Or just Saleability? », *Moving Target*, Carole Upton (dir.), pp. 49-62.
- FOLKART, Barbara (1991). *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac, Les Éditions Balzac.
- FOX, Adam et Daniel Woolf (2002). *The Spoken Word: Oral Culture in Britain, 1500-1850*, New York, Manchester University Press.
- FRAIX, Stéphanie (2000). « La traduction de quelques marqueurs d’oralité dans un roman britannique contemporain », *Oralité et Traduction*, Michel Ballard (dir.), Arras Cedex, Artois Presses Université, pp.153-180.
- FROST, Corey (1999). « The Text Has Been Eaten: Towards a Theory of Spoken Word », <http://members.allstream.net/~coreyf/spowo.html>
- GODBOUT, Patricia (1999). « À propos de la traduction d’un poème d’Auden », *TTR*, vol. 12, n° 2, pp. 67-75.
- HEIDEGGER, Martin (1976). *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard.
- JAKOBSON, Roman (1981). *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.
- JONES, Meta Du Ewa (2002). « Jazz Prosodies: Orality and Textuality », *Callaloo*, vol. 25, n° 1, pp. 66.-91.
- KIDD, Catherine (2002). *Sea Peach*, Montréal, Conundrum Press.
- KIMM, D (2003). *Qu’est-ce que le Spoken Word*, site Internet du Festival Voix des Amériques, http://www.fva.ca/doc.f/fva.2004.spoken_word.html
- KONYVES, Tom (1982). *Poetry in performance*, Montréal, The Muses’ Company.

LABELLE, Brandon et Christof Migone (2001). *Writing aloud: the Sonics of Language*, Los Angeles, CA, Errant Bodies Press avec Ground Fault Recordings.

LEFEVERE, André (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum.

MARTIN, James (2003). « Star of Spoken Word scene Catherine Kidd hears voices », *Concordia's Thursday*, 13 février, http://ctr.concordia.ca/2002-03/Feb_13/06-kidd/index.shtml.

MELANÇON, Charlotte (1999). « Notes sur une traduction », *TTR*, vol. 12, n° 2, pp. 57-65.

MESCHONNIC, Henri (1970). *Pour la poétique*, Paris, Éditions Gallimard.

_____ (1982). *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, éditions Verdier.

_____ (1985). *Les états de la poétique*, Paris, PUF.

_____ (1999). *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

MIAZGA, Mark (1998). « The Spoken Word Movement of the 1990's », <http://www.msu.edu/~miazgama/spokenword.htm>

MIDDLETON, Peter (1998). « The Contemporary Poetry Reading », *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (dir.), New York, Oxford University Press, p. 262-299.

MOORE, Nathaniel G. (2002). « The new poetry outlaw is spoken word. Why Spoken Word Needs an Authority », <http://www.youngpoets.ca/info/spokenword.htm>

_____ (2003). *This Magazine on-line: Art section*, http://www.thismagazine.ca/36_5/cw.html

MYERS, Michelle et Catzie Vilayphonh (2003). « Listen Asshole », *Black Hair, Brown Eyes, Yellow Rage*, pièce n° 1.

_____ (2001-2004), site Web de Yellow Rage, <http://www.yellowrage.com>

NIDA, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill.

NORRIS, Ken (1993). *Vehicule Days – An Unorthodox History of Montreal's Vehicule Poets*, Montréal, Nuages Editions.

NYQUIST, Jules (2002). « The Art of Spoken Word », site Internet, *The Twin Cities Green Guide: Arts: Written & Spoken Word*,
http://www.thegreenguide.org/arts/written_print.php

PELLETIER, Maryse (1988). « Theatre and the Music of Language », *Mapping Literature: the art and politics of translation*, David Homel et Sherry Simon (dirs.), Montréal, Véhicule Press, p. 31.

PERGNIER, Maurice (1999). « La traduction comme exégèse : le cas de la poésie », *TTR*, vol. 12, n° 2, pp. 159-169.

PERLOFF, Marjorie (1998). « After Free Verse: The New Nonlinear Poetries », *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Charles Bernstein (dir.), New York, Oxford University Press, pp.86-110.

PRIMAVESI, Patrick (1999). « The Performance of Translation: Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details », *The Drama Review*, vol. 43, no. 4, pp. 53-59.

RADZ, Matt (2002). « Kidd bites into Sea Peach », *The Montreal Gazette*, éd. du jeudi 20 novembre dans la section *Theatre Review*,
<http://www.wiredonwords.com/gazettepeach.html>.

SIMON, Sherry (1992). « The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation », *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Lawrence Venuti (dir.), Londres et New York, Routledge, pp. 159-176.

_____ (1994). *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

_____ (1999). *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue.

SMITH, Marc (2001). « Slampapi's Slam Philosophy », *Impure, Reinventing the Word: The theory, practice, and oral history of spoken word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, p. 176.

STANTON, Victoria et Vincent Tinguely (2001). *Impure, Reinventing the Word: the theory, practice and oral history of "spoken word" in Montreal*, Montréal, Conundrum Press.

STRUTHERS, J.R. (1985). *Montreal Story Tellers*, Montréal, Véhicule Press.

SWISS, Thomas (1994). « Poetry and Pop », <http://www.drake.edu/swiss/Pop4.html>

TINGUELY, Vincent (2001). « So much to say: A look back at an ultra-productive year in spoken word », *Mirror*, no. 13 décembre.

VENUTI, Lawrence (1995). *Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres et New York, Routledge.

_____ (1999). « Translation, Community, Utopia », *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (dir.), Londres et New York, Routledge, pp. 468-488.

WELLWARTH, George (1981). « Special Considerations in Drama Translation », *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Marilyn Gaddis-Rose (dir.), Albany, State of University of New York Press, pp. 140-146.

YANOFSKY, David, Van Driel, Barry et Kass, James (1999). « Spoken Word and Poetry Slams: The Voice of Youth Today », *European Journal of International Studies*, vol. 10, no. 3.

ZARILLI, Phillip (1992). « For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathikali *King Lear* », in Joseph Roach and Janelle Reinelt, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, pp. 16-40.